Das Erbe der Ahnen

dem deutschen Volke in Wort und Bild zugängig zu machen ist Aufgabe und Ziel unserer Verlagsarbeit. Sie umfaßt daher Forschung und Lehre über Raum, Geist und Tat des nordrassigen Indogermanentums. Sind doch in ihm jene unüberwindlichen Kräfte beschlossen, die seit Jahrtausenden fortwirken und aus denen wir wie unsere Ahnen auch heute empfangen:
Erbe, Glauben, Tat.





Germanien

Monatshefte für Germanenkunde

Heft 5 / Mai 1942

RM 0.60

Inhaltsverzeichnis

Der Umschlag wurde gestaltet von Eugen Nerdinger, Augsburg, unter Verwendung seines Holzschnittes aus dem Buche von J. O. Plassmann, „Der Jahresring". Das Motiv ist einem Siegel von Thorshälla in Schweden entnommen, das König Olaf auf einem Wikingerschiff darstellt.

»Germanien« Monatshefte für Germanenkunde

Zeitschrift aller Freunde germanischer Vorgeschichte. Herausgegeben von der Forschungs- und Lehrgemeinschaft „Das Ahnenerbe". Hauptschriftleiter: Dr. J. O. Plassmann, Berlin-Dahlem, Pücklerstraße 16. Ahnenerbe-Stiftung Verlag, Berlin-Dahlem, Ruhlandallee 7–11.

14. Jahrgang, Neue Folge Band 4, Heft 5.

Bezugspceis: Einzelheft RM. –.60, 3 Hefte vierteljährlich durch die Post RM. 1.80. Zahlungen: Postscheckkonto Leipzig 9978. – Bezug durch Post sowie durch den Buch- und Zeitschriftenhandel. Versandort Leipzig. – Beilagen und Anzeigen werden z. Z. nach Preisliste 1 berechnet. – Falls bei Postzustellungen unserer Zeitschrift „Germanien" Unregelmäßigkeiten auftreten, bitten wir zunächst diese bei Ihrem Briefträger, dann erst bei dem Ahnenerbe-Stiftung Verlag, Berlin-Dahlem, zu beanstanden.

J. O. Plassmann / Der Dreistufenbaum in der deutschen Mystik

Mit seinen Arbeiten über „Maibaum, Dorflinde, Weihnachtsbaum" (Germanien 1938, S. 145–155) und „Die Dorflinde als Weltbaum" (ebd. S. 388–396) hat Friedrich Mößinger der germanischen Volkskunde eine neue Entdeckung zugeführt, der er sogleich auch die richtige Deutung gegeben hat. Der Dreistufenbaum erweist sich danach als ein altes – wahrscheinlich uraltes – Abbild des Weltbaumes und der Weltordnung; diese Beziehung kommt vor allem in seiner Verwendung als Gerichtsbaum zum Ausdruck, die, wie spätere Arbeiten erwiesen haben (1), ihre Zeugnisse von den Pergamenten der Notariatsakten bis zu den lebendigen Zeugen in der deutschen Volkslandschaft findet. An dem Alter der Bäume und insbesondere der damit verbundenen Vorstellung ist nach den beigebrachten Zeugnissen kein Zweifel. Diese sind ausnahmsweise fast ausschließlich bildhafter Art; während – abweichend von der sonstigen Regel – die literarischen Zeugnisse fast völlig fehlen. Solche wären nun vor allem für die Zeit des hohen Mittelalters bedeutsam; denn die Erfahrung zeigt, daß Vorstellungen, die sich bis zum 13. Jahrhundert nachweisen lassen, sicherlich auch ein weit höheres Alter beanspruchen können. Wenn, wie Mößinger (2) erwähnt, solche „geleiteten" Linden schon von Wolfram von Eschenbach genannt werden, so kann man sich aus dieser Erwähnung doch kein rechtes Bild machen. Um so bedeutsamer erscheint es mir, wenn ich bei einer Zeitgenossin Wolframs, die auch seiner Gedankenwelt sicher nicht fernstand, einen solchen Baum erwähnt finde, der deutlich als dreistufig bezeichnet wird; und zwar in einem höchst bedeutsamen Zusammenhange.

Es ist die Mystikerin Hadewych, von der wir wenig mehr wissen, als daß sie in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Brabant lebte (3). Sie hat eine große Menge von Gedichten und eine Sammlung von Briefen und Visionen hinterlassen, die zu den ältesten Prosawerken in niederländischer Sprache gehören. In der ersten dieser Visionen schildert sie nun ein mystisches Erlebnis, das uns auf einen bedeutsamen Schauplatz führt (4): „Ich wurde auf ein Gefilde geführt, das war wie ein Baumgarten und hieß die Weite der vollkommenen Tugenden. Ich wurde zu den Bäumen geführt, die darin standen, und ihre Namen und die Wesensart ihrer Namen wurden mir erklärt. Der erste Baum hatte eine verfaulte Wurzel, die war ganz morsch, aber ein festes Kernholz. Darauf wuchs eine wunderschöne Blume; aber sie stand ganz lose, und wenn ein Sturmwind kam, so fiel sie um und verdorrte (5). Und der mich führte, war ein Engel von den Thronen, die die Unterscheidungskraft besitzen ..." (6). Bei diesem und den anderen Bäumen – es sind im ganzen sieben – wird nun jeweils die Bedeutung erklärt: „Dann führte er mich weiter zu einem Baume, der ganz niedrig war und schöne, üppige Blätter hatte, mit allerlei Farben gesprenkelt, die hübsch anzusehen waren. Über den schönen Blättern aber hingen verdorrte Blätter, die all die schönen Blätter verdeckten ... Dann führte er mich weiter bis zu einem großen Baume mit starken großen Blättern ... Daneben stand ein großer Baum mit vielen Zweigen, der hatte seine Zweige durch die des anderen Baumes gesteckt."

Der fünfte Baum ist nun offensichtlich ein Baum mit drei Stufen: „Und weiter leitete er mich bis an einen wunderschönen Baum, der hatte dreierlei Zweige; und von jeder Art waren da drei; drei oben, drei in der Mitte und drei unten. Und wieder sprach der Engel

zu mir: ‚O die du besorgt bist um das ungewisse Schicksal deiner Zukunft … versteh diese drei untersten Zweige, denn an ihnen bist du bis zu den obersten Zweigen hinaufgeklommen'. Und ich verstand. All die Blätter waren scharf (spitz) und lang und von sattgrüner Farbe; und auf jedes Blatt war ein Herz gemalt. Auf jedem der drei untersten Zweige waren Herzen von roter Farbe; die drei mittleren Zweige hatten Herzen von weißer Farbe, und die Herzen an den drei obersten Zweigen waren von Gold."

Die mystische Erklärung besagt, daß der Baum die Weisheit ist; die drei untersten Zweige bedeuten die Furcht (der „Anfang der Weisheit") in ihren verschiedenen Bedeutungen; die mittleren die Reinheit, die drei oberen die Minne. Bedeutsam ist nun noch der Baumgarten selbst und seine Anordnung, die sich aus der weiteren Schilderung ergibt: „Dann führte er mich weiter in die Mitte der Ebene, in der wir wandelten. Da stand ein Baum, der hatte die Wurzeln aufwärts und den Wipfel nach unten gerichtet. Der Baum hatte viele Zweige. Von den untersten, die den Wipfel bildeten, waren der erste der Glaube und der zweite die Hoffnung, mit denen die Menschen beginnen. (Hier ist offenbar der dritte, die Liebe, versehentlich nicht genannt: also drei Wurzeln = Zweige, was ihn bereits neben den Weltbaum Yggdrasil rückt.) Und wieder sprach der Engel zu mir: ‚Meisterin, die du diesen Baum vom Anfange bis zum Ende zur tiefen Wurzel des unbegreiflichen Gottes hinaufklimmst, versteh, wie dies der Weg der Beginnenden zur Ausdauer der Vollendeten ist.Und ich verstand, daß es der Baum der Erkenntnis Gottes war, die man mit dem Glauben beginnt und in der Liebe vollendet … Bei diesem Baume stand noch ein anderer, der hatte runde und breite Blätter …". Die gesamte Vorstellung ist nun die, daß der Baumgarten aus sieben Bäumen besteht, deren größter in der Mitte steht; wenn er die Wurzeln aufwärts und die Zweige abwärts trägt, so geht das auf uralte indogermanische Vorstellungen zurück (7). Wir dürfen vermuten, daß sechs Bäume ringförmig um den siebten und größten angeordnet sind; das Bild einer Baumsetzung, auf welche die zahlreichen Flurnamen wie Siebeneichen, Siebenlinden usw. zurückzugehen scheinen, die einmal in diesem Zusammenhange erforscht werden müßten. Ich werde sogleich noch auf einen solchen „Ring von Bäumen" näher eingehen. Der Baum in der Mitte hat nun offenbar drei (abwärts gerichtete) Zweige, die die drei Kardinaltugenden bedeuten. Ich lasse dahingestellt, ob wir darin einen kultsymbolischen Zusammenhang vermuten dürfen.

Uns geht vor allen der Baum mit den drei Stufen von Ästen an. Wenn die „Blätter" von sattgrüner Farbe und scharf (spitz) und lang sind, so könnte man überhaupt in den Blättern Nadeln sehen und einen Nadelbaum darunter verstehen. Nur kann man sich nicht recht vorstellen, wie auf diese Nadeln die Herzen von drei verschiedenen Farben gemalt (ghescreven) sein sollen. Höchst bedeutsam sind nun diese drei Farben selbst, die die drei Stufen des Baumes bedeuten, der sich dadurch m. E. eindeutig als der dreistufige Weltbaum erweist. Sie sind rot, weiß und gold. Ich will dazu Mößinger selbst zitieren (Germanien 1938, S. 149):

„Die drei Kränze (des Maibaumes) aber sind die Welten, die dieser Baum in sich vereinigt. Dies ist besonders deutlich in einem Märchen (Zaunert, Deutsche Märchen seit Grimm, 2, S. 139), wo ein Hirtenknabe einen Wunderbaum erklettert; er gelangt zuerst in eine kupferne, dann in eine silberne, dann in eine goldene Welt."

Nun sind rot, weiß und golden die Farben des Kupfers, des Silbers und des Goldes; die

Stufen in Hadewychs Stufenbaum sind also durchaus gleichbedeutend mit denen in unserem Märchen. In beiden Überlieferungen ist außerdem die Vorstellung vorhanden, daß der Dreistufenbaum erklettert wird („versteh diese drei untersten Zweige, denn an ihnen bist du zu den obersten Zweigen hinaufgeklommen"). Auch auf den Baum in der Mitte klimmt die Mystin hinauf bis zu den Wurzeln Gottes. Wir dürfen in diesen hierdurch sicher bezeugten Vorstellungsbereich jetzt auch die Leiter am Lebens- und Weltbaum stellen, über die ich früher in dieser Zeitschrift geschrieben habe (8); in einem der dort gebrachten Bildbelege führt die Leiter bis zu den unteren Ästen eines Dreistufenbaumes hinauf (9).

Wenn es nun bei Hadewych zweifelhaft bleibt, ob es sich um einen Laub- oder einen Nadelbaum handelt, so fällt es auf, daß Mößinger schon in seiner ersten Arbeit (Germanien 1938, S. 147) betont, „daß hier einer Linde durch künstliches Zurechtschneiden die Form eines Nadelbaumes gegeben werden soll. Dazu müssen wir bedenken, daß im Norden im eisigen Winter vor allem die Tanne oder Fichte als immergrüne Pflanze zum Sinnbild des nie ersterbenden, immer neu aufwachenden Lebens werden konnte …". Ich möchte hier an einen ganz besondern Nadelbaum denken, dem Franz Rolf Schröder kürzlich im Rahmen einer grundlegenden Arbeit (10) höchst bedeutsame Ausführungen gewidmet hat: die Eibe. Er versucht dort auf Grund einer Theorie von Nordenstreng den (m. E. gelungenen) Nachweis, daß der Weltbaum Yggdrasil, trotz der Bezeichnung als „Esche" (die als eine Art von Kenning für „Baum" überhaupt zu werten sei), ursprünglich ebenso eine Eibe gewesen sei, wie der berühmte, von Adam von Bremen geschilderte Kultbaum zu Uppsala (S. 9 ff.). Ich werde zu dieser Frage in einer späteren Arbeit noch Wesentliches beibringen; hier will ich erwähnen, daß F. R. Schröder – wohl ohne Mößingers und meine Arbeiten zu kennen – den schon von Mößinger (a. a. O. S. 151) mit dem Stufenbaum in Zusammenhang gebrachten Namen „miǫtviðr" (Maßbaum) für Yggdrasil mit einer sibirischen Abart des Stufenbaumes in Verbindung bringt (S. 13 ff.). Bei einer altaischen Schamanenzeremonie werden mit einem Beil in einen Birkenstamm neun tiefe Kerben gehauen, die „Stufen" (tapty) heißen; sie bedeuten nach der Erklärung des Schamanen die neun Himmelsschichten, durch die er emporsteigt, um die neun Himmel zu besuchen. Daneben gibt es auch in analoger Verwendung die Weltsäule, oft mit sieben Kerben versehen, „die den sieben Planetensphären entsprechen" (11). Bei dieser Vorstellung „konnte auch je ein besonderer Baum als Symbol der einzelnen Himmelsschichten dienen, so daß die Zahl der Bäume der der Himmelsschichten entsprach", wie Schröder (S. 14 f.) U. Holmberg zitiert. Sowohl den Baum mit den neun Stufen – es sind bei Hadewych dreimal drei Zweige! – wie auch die sieben Bäume, die die sieben Himmelsschichten bedeuten, finden wir nun vollzählig in der deutschen Mystik wieder. Wir bedürfen also nicht unbedingt der sibirischen Schamanenvorstellungen zur Erklärung der vielumstrittenen Verse der Völupsa:

nío man ek heima, nío íviði,
miǫtvið mæran fyr mold neðan,

„neun Welten erinnere ich mich, neun íviði, des berühmten miǫtvið, der bis in die Tiefe der Erde hinabreicht". In den „íviði" erkennt Schröder (S. 15) mit Hugo Pipping ein urnordisches *íwa-widja „Eibenbaum"; die neun Eiben „wären dann die kleineren Bäume, die neben jenem das ganze All symbolisierenden Baum bestehen und deren jeder eines der neun

‚Weltheime' erfüllt„ (Schröder ebd.). Sie würden den sechs Bäumen entsprechen, die um den großen Weltbaum in Hadewychs Baumgarten stehen. Ich frage mich aber, ob *widja wirklich „Baum" heißt oder nicht vielmehr als Ableitung von altnord, vickr, „Baum" etwa „Zweig" bedeutet. Dann wäre die Rede von „neun Eibenzweigen", die zusammen den „Maßbaum" bilden, und sie würden genau den neun Zweigen an Hadewychs Baume entsprechen. Und wenn diese neun Zweige den neun „Weltheimen" entsprechen, so sei daran erinnert, daß in dem oben erwähnten Märchen die drei Stufen des Baumes drei Welten sind, deren jede wiederum in drei „Heime" geteilt wäre. Man kann auch an den „Maßbaum" denken, welcher der ganzen Welt Maß und Gesetz gibt, wenn der Engel zu Hadewych spricht: „Die du die wahre Minne allein in deinem Gott durch vollendeten Tugendwandel suchst, der in dem heiligen Gesetz vorgeschrieben ist..., versteh die drei obersten Zweige" (S. 74) (12).
Ich erwähnte schon, daß die „Blätter" des Baumes, die „von sattgrüner Farbe und scharf (spitz) und lang waren, und an jedem Blatte war ein Herz gemalt" (alle die bladere waren van sat groendere varuwen ende scarp ende lanc, ende an elc blat was ene herte ghescreven) an die Nadeln der Eibe denken lassen, die all diese Eigenschaften haben. Ob die Herzen, die „daran geschrieben" sind, ursprünglich aus der Form der Nadeln hergeleitet sind, die ja breiter sind als die jeder anderen Konifere, will ich dahingestellt sein lassen (13). Jedenfalls steht unserer Annahme, daß es sich bei dem dreistufigen Baume des Aufstiegs um eine Eibe handeln kann, nichts entgegen. Wie ich schon erwähnte, kommt in einem Wappen der Dreistufenbaum vor, an den eine Leiter gelehnt ist; bemerkenswerterweise steht an der anderen Seite ein aufgerichteter Ziegenbock, was in anderem Zusammenhange für die Theorie von Fr. R. Schröder wichtig ist (14). Der Gedanke an die Ziege Heidrun, die am Baume Yggdrasil frißt, liegt natürlich sehr nahe. Die Leiter am Baume erklärte ich als ein Determinativ, ein Erklärungszeichen: es bedeutet, daß es sich hier um den Baum des Aufstieges, den Weltbaum handelt, der erklommen wird; sie entspricht ja genau den neun Sprossen am Baume des sibirischen Schamanen. Und das erwähnte Zaunertsche Märchen „Der Wunderbaum" gibt sogar diese Vorstellung deutlich wieder: „Ein Hirtenknabe... erblickte eines Tages, als er die Schafe weidete, auf dem Felde einen Baum, der war so schön und groß, daß er lange Zeit voll Verwunderung dastand und ihn ansah. Dann aber trieb ihn die Lust, hinzugehn und hinaufzusteigen; das wurde ihm auch sehr leicht, denn an dem Baume standen die Zweige hervor wie die Sprossen einer Leiter (!). Er zog seine Schuhe aus und stieg in einem fort neun (!) Tage lang. Siehe, da kam er auf einmal in ein weites Feld; da waren viele Paläste von lauter Kupfer, und hinter den Palästen war ein großer Wald mit kupfernen Bäumen, und auf dem höchsten Baume saß ein kupferner Hahn. Unter dem Baume war eine Quelle von flüssigem Kupfer..." Der Hirtenjunge wäscht sich in dieser Quelle die Füße, die kupferfarben (rot) werden und bricht einen kupfernen Zweig von dem Baume. Dies wiederholt sich auf der silbernen und der goldenen Stufe; im Silberquell wäscht er seine Hände und im Goldquell sein Haar; die Dreistufigkeit der Metalle im Baume wiederholt sich also an ihm selbst. Der Aufstieg in die nächste Sphäre dauert jeweils neun Tage; auf jeder Stufe des Baumes wiederholt sich anscheinend der kosmische Hain – denn das ist wohl ursprünglich der „große Wald" – in dem Hadewychs Stufenbaum steht. Der Hahn, der jeweils auf dem höchsten Baume sitzt, läßt an den goldenen (!) Hahn Widofnir denken, der auf dem Weltbaume sitzt. Die Schönheit des Baumes wird im Märchen und bei Hadewych hervorgehoben. Die

Vorstellungswelt der Mystik schöpft, wie ich schon anderswo dargelegt habe (15), vielfach aus mythischen und volkläufigen Vorstellungen.
Der Gedanke Mößingers, daß die dreistufigen Laubbäume in der Gestalt einen Nadelbaum nachahmen sollen – nach meiner Meinung eine Eibe – würde nun Fr. R. Schröders Ansicht bestätigen, daß der ursprüngliche Weltbaum Yggdrasil dem Namen und seinem Wesen nach eine Eibe gewesen sei (16). Der Grundgedanke wäre dann der, daß all diese Dorflinden als Weltbäume den einen Urbaum nachahmen, der auch in ehrwürdiger Gestalt in dem Heiligtum von Uppsala stand. Wenn Schröder darin ursprünglich einen Gegenstand des Kultes der Muttergottheit sehen will (17), so will ich ihm darin zwar nicht in jeder Hinsicht folgen; bemerkenswert ist aber doch, daß nach Mößinger (Germanien 1938, S. 396) ein Dreistufenbaum in Hohenzell bei Ried im Innkreis ein Marterl trägt, vermutlich das einer Madonna. Dahin gehören denn auch all die Legenden von dem Madonnenbilde, das an Wallfahrtsorten aus einem uralten Baume gefallen sein soll. So spricht auch zu Jeanne d'Arc die Muttergottes „aus des Baumes Zweigen". Daß gerade die Eibe in den zugeschnittenen Bäumen nachgeahmt werden soll, schließe ich auch aus der pyramidalen Form, die die Eibe annimmt, wenn sie frei wächst und nicht in Horsten lebt. Sowohl diese pyramidale Form wie auch die Dreiteiligkeit sind mit dem Begriff der Eibe verbunden, wie ich in meinen Untersuchungen über die Rune Yr, „Eibe", und das Fortleben ihres Namens und ihrer Gestalt in brauchtümlichen Sinnbildern dargelegt habe (18). Ich kann diese Zusammenhänge, die ich demnächst in weiterem Rahmen erneut behandeln werde, hier nur streifen; die vertikale Dreiteiligkeit der Weihnachtspyramiden, Klausenbäume (19) und vor allem der von mir behandelten westfälischen Lichterpyramide, die vor 400 Jahren noch ‚taxus' hieß, entspricht wohl der horizontalen Dreiteiligkeit in den Dorflinden, den Maibäumen, den Reifenbäumen und Weihnachtspyramiden.
Das Märchen hat uns, wie wir sahen, manche dieser Vorstellungen treu bewahrt. Mir scheint, daß ein solches auch eine Vorstellung von dem Baumgarten erhalten hat, in dessen Mitte der große Weltbaum steht, der von einem Ringe von sechs Bäumen umstanden ist. Das berühmte Märchen vom Bärenhäuter (Grimm KHM. Nr. 101) erzählt: „Der Soldat hatte nichts übrig als sein Gewehr, das nahm er auf die Schulter und wollte in die Welt gehen. Er kam auf eine große Heide, auf der nichts zu sehen war als ein Ring von Bäumen; darunter setzte er sich ganz traurig nieder und sann über sein Schicksal nach... Auf einmal hörte er ein Brausen, und wie er sich umblickte, stand ein unbekannter Mann vor ihm, der einen grünen Rock trug, recht stattlich aussah, aber einen garstigen Pferdefuß hatte." Er schließt hier nun den bekannten Pakt mit dem Teufel; ein Überlieferungszug, aus dem Otto Höfler (20) weitgehende Folgerungen für den Brauch der germanischen Männerbünde gezogen hat. Merkwürdigerweise hat man dabei den sonderbaren Schauplatz, auf dem dies Verlöbnis mit dem Kriegsgott (so dürfen wir es wohl mit R. Much seinem ursprünglichsten Sinne nach bezeichnen) vollzogen wird, gänzlich unbeachtet gelassen. Er scheint mir aber gerade deshalb beachtenswert, weil es sich hier um einen Zug handelt, den wir als „Verlöbnis im Ringe" bezeichnen; und zwar in seiner urtümlichsten, wenn auch dämonisierten Form. Es ist zwar nicht gesagt, daß auch ein Baum in der Mitte stand; aber ursprünglich war es wohl dieser, aus dem der Dämon erscheint (21).
Aus Märchen und lebendigem Volksbrauch konnten wir schon öfter die Zeugnisse für das Fortleben der alten germanischen Geisteswelt sammeln. Zu diesen tritt die deutsche Mystik,

in der sich der deutsche Geist ein eigenes Glaubensreich geschaffen hat, in dem sich die Glaubensvorstellungen der vorchristlichen Zeit häufig wie in einem „inneren Universum" spiegeln.

(1) Vgl. J. O. Plassmann, Die Stufenpyramide; Germanien 1940, S. 91–102. – Ders., Die Stufenpyramide in der Landschaft; Germanien 1941, S. 100–109. – Otto Huth, Weltberg und Weltbaum; Germanien 1940, S. 441–446. – (2) Germanien 1938, S. 153. – (3) Ich zitiere nach der von mir besorgten deutschen Ausgabe, Die Werke der Hadewych, Hannover 1923, S. 73 ff.; dazu die Anmerkungen S. 128 ff. Sie beruht auf der diplomatischen Ausgabe „Werken der Zuster Hadewych", Gent 1895, Maatschappij der Vlaamsche Bibliophilen. Zur Person der Hadewych s. mein Nachwort. – (4) Meine Ausgabe S. 73. – (5) Das Bild eines solchen Baumes, aus dessen Wurzel eine Blume hervorwächst, findet sich auf einem Wandteppich im Schloßmuseum zu Quedlinburg im Rahmen einer antik-mittelalterlichen allegorischen Darstellung. — (6) In dem Grimmschen Märchen Nr. 31, Das Mädchen ohne Hände, wird ebenfalls eine Jungfrau von einem Engel durch einen Baumgarten geführt, von dessen Bäumen sie Birnen ißt. Das Märchen berührt sich insofern mit dem vom Bärenhäuter (s. u. Anm. 23), als das Mädchen ebenfalls dem Teufel verschrieben ist. – (7) „Aufwärts die Wurzeln, abwärts die Zweige hat der ewige aśvattha; er heißt Samen, er Brahman, er amrtam, in ihm beruhen die Welten, über ihn hinaus ragt keiner", Kathaka Upanishad VI, 1; vgl. Kuhn, Herabkunft des Feuers, S. 114. (8) Die Leiter als Weihnachtssinnbild, Germanien 1940, S. 466 ff. – Die Leiter als Sinbild, Germanien 1941, S. 153 ff. – (9) Germanien 1941, S. 153. – (10) Franz Rolf Schröder, Ingunar-Freyr; Untersuchungen zur germanischen und vergleichenden Religionsgeschichte, Tübingen 1941, S. 1 ff. – (11) So habe ich auch in meinen Anmerkungen zu meiner Hadewych-übersetzung (S. 128) die sieben Bäume in dem „kosmischen Hain" gedeutet; ich möchte das jetzt allerdings nicht unbedingt aufrecht erhalten. – (12) Vgl. dazu auch Bagavadgita XVI, 1: „Der aśvattha, dessen Blätter die Metra sind, wer ihn kennt, ist der Veden kundig"; ebenso Rigveda I, 24, 7. – (13) Die Nadeln der Eibe sind dunkelgrün, dunkler als die anderer Nadelhölzer, und lanzettförmig, also lang und spitz (das ist hier wohl unter „scharf" zu verstehen). Das Herz gilt in der Sinnbildforschung durchweg als Sinnbild der „Mutter Erde". Ob das zu erweisen ist, weiß ich nicht; jedenfalls würde es gut zu dem Gedankengange von Fr. R. Schröder über den „Mutterbaum" stimmen. – (14) Vgl. Fr. R. Schröder, Skadi und die Götter Skandinaviens (Tübingen 1941), S. 30 f., S. 46 f., S. 131 f. – (15) S. die Anmerkungen zu meiner Hadewych-Ausgabe, ferner „Das Fürspan" in „Kleine Kostbarkeiten aus Kunst und Geschichte" (Berlin-Dahlem 1940), S. 74–78, insbesondere über die Übereinstimmung zwischen Minnesang und Mystik. In dem Andersenschen Märchen „Das Feuerzeug"(Deutsche Gesamtausgabe von 1860, Halle a. d. S., S. 169 ff.) steigt ein Soldat mit Hilfe einer Hexe von oben in einen hohlen Baum und findet dort drei Kammern, in denen, von Hunden bewacht, je eine Kiste mit Kupfermünzen, mit Silbermünzen und mit Gold ist. Wie im Bärenhäutermärchen handelt es sich um einen (abgedankten) Soldaten. Das Feuerzeug, das er dort findet, entspricht der Pfeife des Soldaten in dem Grimmschen Märchen Nr. 116, Das blaue Licht. Andersen folgt hier gewiß einer volkläufigen Überlieferung, die wiederum die drei Metalle mit einem Wunderbaum in Verbindung bringt. – (16) Ingunar-Freyr, S. 10 f., nach der Etymologie von Rolf Nordenstreng: Yggdrisil = „Eibensäule". – (17) Ingunar-Freyr passim, vor allem auf S. 25 ff. – (18) Runenformen in brauchtümlichen Sinnbildern, Germanien 1936, S. 105–114, vor allem S. 113 f; Lambertusfeier, Lambertuspyramide und Lambertuslied, Zs. Westfalen 1938, S. 74–82, insbes. 78 f. – (19) Vgl. Otto Huth, Der Lichterbaum (Berlin 1938), vor allem Abbildungen 23–25. – (20) Kultische Geheimbünde der Germanen, S. 4, Anm. 6, vgl. R. Much, Germania-Kommentar, S. 296. – (21) Bei Hadewych spricht der Engel am siebten Baume: „‚Kehr dich um und du wirst den finden, den du stets gesucht hast . . .'" Beim Umkehren sieht sie hinter einer Sonnenscheibe, die auf einem Tische sich dreht, den Gott sitzen. Im Märchen sagt der Teufel zu dem Soldaten: „schau hinter dich! Der Soldat kehrte sich um und sah einen großen Bär, der brummend auf ihn zutrabte." Da der Bär wohl ursprünglich selbst der Dämon ist, dessen Gestalt der Bärenhäuter (Berserkr) annimmt, so scheint in dem Umkehren eine besondere Bedeutung zu liegen; vgl. meine Hadewychausgabe, S. 129, zu S. 76. Übrigens wird der kosmische Hain auch von Hildegard von Bingen erwähnt und in einer Handschrift nach ihren Angaben als ein Ring von Bäumen dargestellt, wie ich der noch ungedruckten Arbeit von Helga Böcker-Vits, Das Weltbild der Hildegard von Bingen, entnehme.

*

Friedrich Mößinger / Dreischalenbrunnen und Dreistufenbaum

Die tiefe Bedeutung des Brunnens im Leben unseres Volkes liegt in zahllosen Sagen und Märchen, in Glaube und Brauch derart deutlich vor uns, sie ist schon früh und später immer wieder von der volkskundlichen Forschung dargestellt worden, daß allgemeine Ausführungen sich gänzlich erübrigen. Betrachten wir aber die Brunnen selbst, ihre äußere Gestalt, ihr wirkliches Aussehen, so fällt eine Form auf, die bisher von volkskundlicher Seite kaum Beachtung gefunden hat, die aber unter neuen Gesichtspunkten zu eigenartigen Zusammenhängen hinleitet.

Einer der schönsten Brunnen dieser Art ist der im württembergischen Kloster Maulbronn (Abb. 1). In einem kapellenartigen Ausbau des Kreuzganges läßt er leise perlend sein Wasser verströmen. Sonne und Wind spielen zu den hohen offenen Fenstern herein. Ihr einfaches gotisches Maßwerk trennt gleichwohl einen Raum ab, in dem alles zu einer wundervollen Einheit verschmilzt, Brunnen und Boden, Wand und Gewölbe. Hier faßt uns, vor allem genährt vom gleichmäßigen Rinnen des lebendigen Wassers, ein eigentümliches Gefühl. Das Geheimnis einer zauberhaften innerlichen Lebendigkeit scheint hier Gestalt gewonnen zu haben in einer über die Jahrhunderte hinweggehenden Beständigkeit.

Wenn wir uns nachdenklich Rechenschaft geben über die Gründe dieser tiefen Wirkung, so liegt diese keinesfalls im gotischen Raum. Dieser wäre ähnlich oder noch besser auch sonst zu finden. Er ist nur Hülle, ist Umkleidung für den Brunnen, der in einfacher Form und in strenger Geschlossenheit jene eigenartige Wirkung hervorbringt. Schwer und sicher lastet er auf der Erde und hebt sich doch frei und kraftvoll zur Höhe in drei übereinandergestellten kleiner werdenden Schalen, die von einer nur ganz leicht verzierten Spitze gekrönt werden. Fest auf dem Boden stehend, wächst er doch gleichsam in den Raum hinein.

Brunnen von solch reinem und klaren Aufbau gibt es noch öfter. So findet sich ein ähnlicher in Hirsau, der in unserer Gegenlichtaufnahme geheimnisvoll im sprühenden Wasser ein Leuchten ausstrahlt (Abb. 2). Ein anderer aus dem 13. Jahrhundert, ganz schlicht und ohne jede Zierform, steht in Külsheim in Baden. Hier sitzt die unterste Schale dicht auf dem Boden, und aus der dünnen Spitze in der Mitte der kleinsten Schale spritzt ein Wasserstrahl in die Höhe. Auch in Norddeutschland kommen derartige Brunnen vor, so etwa in Goslar, wo auf der Spitze ein gekrönter Adler seine Flügel breitet (Abb. 3), oder in Braunschweig, wo der Brunnen von 1408 trotz seiner reicheren gotischen Formen die drei Schalen noch zeigt und also der althergebrachten Überlieferung im Grunde folgt. Ähnlich erhebt sich in drei Stufen der gotische Brunnen vor dem Rathaus in Wernigerode. Auch weit im Süden, in St. Veit a. d. Glan in Kärnten zeigt der Marktbrunnen über einem Becken zwei kleiner werdende Schalen. Gotische mehrstufige Brunnen finden wir weiterhin auf einem Bildteppich aus der Zeit um 1500 (1). Das bei ihm stehende Liebespaar deutet uns an, daß wir in diesem Brunnen einen tieferen Gehalt vermuten dürfen. Es ist der Liebes- und Lebensbrunnen, der im Verein mit dem Baum in unseren Maibräuchen eine besondere Rolle spielt. Der gleiche Sinn steckt auch in einem Holzschnitt aus der Zeit um 1470/80, hier durch den Hirsch bei dem Mädchen und dem Hund bei dem Jüngling noch besonders hervorgehoben. Es liegt der Darstellung ohne Zweifel jene alte Sage von der als Hirsch gejagten Jungfrau zugrunde, die hier

am Brunnen dem Verfolger entgegentritt (Abb. 4). So wie anderwärts der Baum, befindet sich hier der mehrstufige Brunnen bei dem Liebespaar.

Es ist nun sehr aufschlußreich zu sehen, daß auch im 16. Jahrhundert solche Dreischalenbrunnen in den Bildern unserer großen Maler eine wichtige Rolle spielen. Dabei ist deutlich zu spüren, daß in den allermeisten Fällen nicht nur wirklich vorhandene Brunnen in der Art des Maulbronner einfach nachgeahmt werden, weil sie besonders häufig, besonders beliebt oder schön gewesen wären, sondern daß man mit solchen Brunnen besondere Vorstellungen verband und daß man diese auch zum Ausdruck bringen wollte. Dabei ist weiterhin deutlich zu spüren, daß alle Beschauer diesen geheimen Sinn sehr wohl verstanden, auch wenn er im übrigen in der Darstellung wenig zum Ausdruck kam. Hubert Schrade (2) hat diesen Bildern seine Aufmerksamkeit gewidmet und eine Anzahl davon veröffentlicht. Da ist zuerst Altdorfers Gemälde von 1510, die heilige Familie am Brunnen. Letzterer hat nur zwei Schalen, von denen die obere außerdem sehr klein ist, so daß die Wirkung ganz anders und viel weniger geschlossen ist als etwa in Maulbronn. Das Ganze „wächst" nicht, obwohl die Mittelsäule sehr hoch und reich mit Gestalten geziert ist. Die Spitze bildet ein antiker Gott, an den der kleine Amor mit Pfeil und Bogen sich schmiegt. Viel gleichmäßiger und der frühen Grundform ähnlicher ist der Brunnen in Altdorfers Holzschnitt von 1520 (3). Hier sind die Schalen reich verziert, und auf der Spitze kauert ein Männchen mit einer Leuchte. Beachtenswert ist die Zeichnung Lautensacks von 1530, die als Schilderung der „Frauen der Welt" Tanz, Gesang und fröhliches Mahl dem Beschauer vor Augen führt, in der Mitte aber einen Dreischalenbrunnen zeigt, der dem von Altdorfers Holzschnitt sehr ähnlich ist und sogar das Leuchtemännchen auf der Spitze trägt. Man könnte in diesen Brunnen ganz nüchtern nur Abbilder der Wirklichkeit, höchstens einer künstlerisch im Geschmack der Zeit verschönten Wirklichkeit sehen; man würde dann die romanischen und gotischen Brunnen unserer Städte mit Renaissanceformen überkleidet in diesen Werken des 16. Jahrhunderts zu erblicken haben und somit nur eine künstlerische Wertung für möglich und angemessen halten. Einige Bilder aber führen uns, wie die schon vorhin genannten, doch tiefer. So eine Zeichnung aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian (4), wo aus einem kugeligen Oberteil das Wasser spritzt, um dann in drei Schalen aufgefangen zu werden. „Ein Brunnen sprudelt inmitten eines Ährenfeldes, und alt und jung kommt, aus ihm zu schöpfen. Den Greis sowohl, der nur mehr mühsam am Stocke gehen kann, wie das langlockige Mägdlein, das sich in der Zierde ihrer Jugend naht, führen – lebendiges Sinnbild – nackte Buben zum Brunnen des Lebens. Denn das muß der Brunnen der Mitte sein" (Schrade). Ist dieser dreischalige Brunnen der Brunnen des Lebens, dann wird auch Lautensacks Zeichnung mit ihrem Brunnen sofort klar. Über Vermutungen hinaus hebt uns ein großer Holzschnitt Sebald Behams (Abb. 5). Der Jungbrunnen ist dargestellt mit einem weiten Becken, in dem sich nackte Menschen badend, redend und kosend tummeln. Drei mächtige Schalen, mit Weinlaub und anderen Pflanzenranken verziert, erheben sich übereinander, Gestalten klettern in die Höhe; zu oberst strömen zwei Strahlen aus den Ohren einer faunartigen Phantasiefigur. Eigentümlicherweise hat auch der Jungbrunnen auf einem Wandgemälde zu Manta (5) aus der Zeit um 1400 eine zweite kleinere Schale über dem Becken am Boden, in die ein Paar geklettert ist. Auf der Spitze der Mittelfiale steht der Gott Amor mit Pfeil und Bogen. Wir denken dabei an die häufige Darstellung des kleinen Liebesgottes (oder der Venus!) im Baum (6), der von dort aus seine Pfeile zu den Menschen sendet.

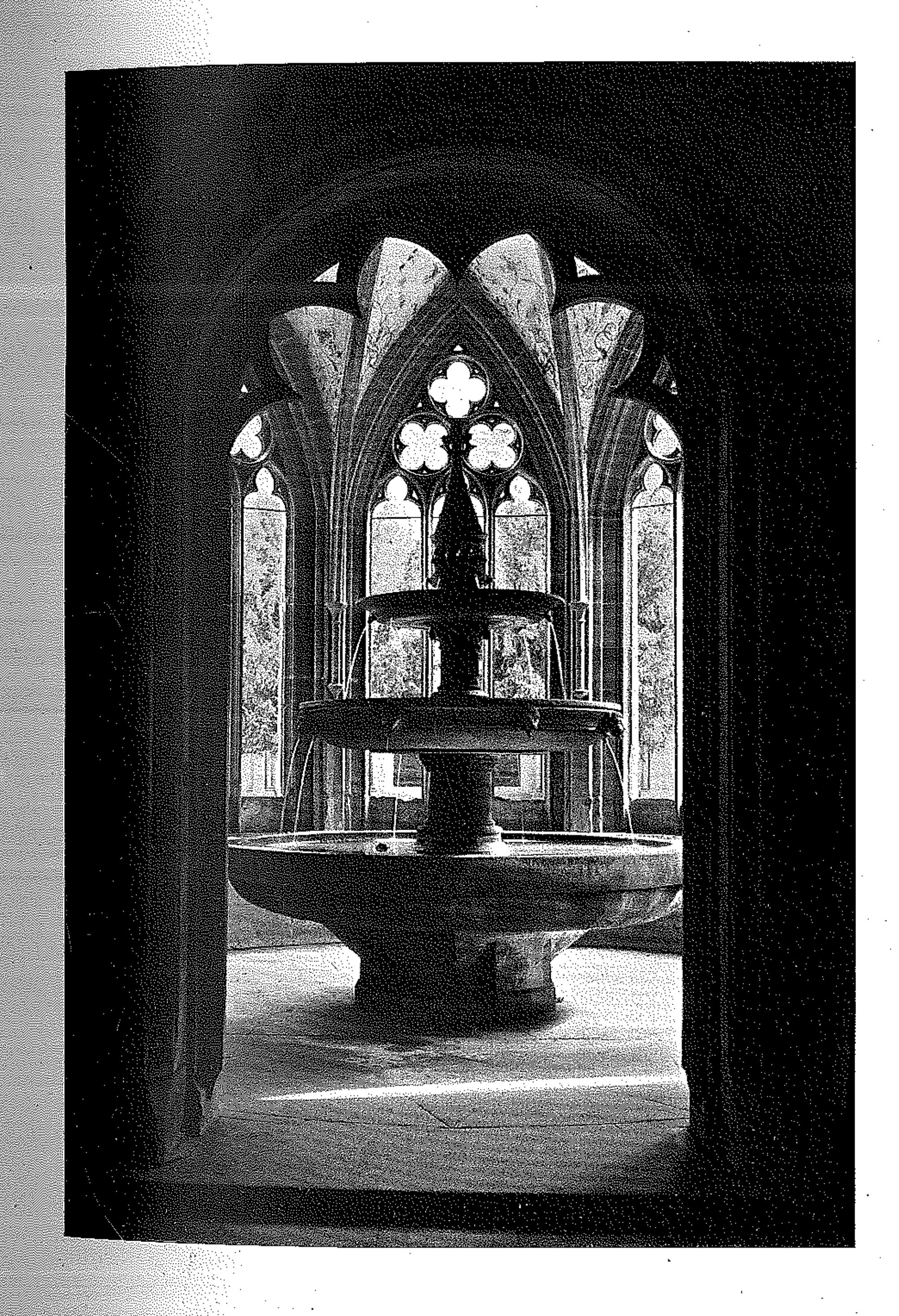


Abbildung 1. Maulbronn, Dreischalenbrunnen. Aufnahme Landesbildstelle Württemberg, Stuttgart. Nr. 20 541.

Welche weitreichenden Vorstellungen mythischer Art sich an diese Göttin oder Jungfrau im Baum knüpfen, sei hier nur angedeutet; uns ist hier wichtig, daß in diesem Beispiel vom Gott auf der Brunnenspitze der Gleichsinn von Brunnen und Baum hervorleuchtet.

Es kann kein Zweifel sein, daß die Vorstellung des Jungbrunnens in engster Verbindung mit der des Lebensbrunnens und mit der des Liebesbrunnens steht. Dafür sind vor allem unsere Märchen vom Lebenswasser ein klarer Beweis, denn ihnen zufolge wird ein alter und kranker König durch einen Trunk aus dem Brunnen des Lebens gesund und kräftig gemacht. Jungbrunnen bedeutet also zugleich Lebensbrunnen, und die leichte Wendung ins Lustige und Scherzhafte, die dieser Jungbrunnen öfter erfahren hat und die auch in Behams Holzschnitt anklingt, läßt dennoch den tiefen symbolischen Gehalt noch ahnen, der in der überirdischen Kraft des Lebenswassers beschlossen liegt.

Viel später ist diese Vorstellung vom Brunnen des Lebens noch deutlich vorhanden. Ins geheimnisvoll Magische gezogen, nicht mehr im klaren Lichte selbstbewußten Glaubens, mit allerlei antiken Elementen und kabbalistischen Künsten verbrämt, fern der alten Einfachheit findet sich der Brunnen des Lebens in einem Buche von 1613 (Abb. 6). Es ist nicht nötig, alle hier zusammengefügten Vorstellungen entwirrend zu erklären. Neben christlichen Gedanken finden wir Sonne und Mond und tief in dunkler Felsenhöhle die fünf alten Planeten in menschlicher Gestalt unter zwei gekreuzten Flammenschwertern. Sonderbarerweise aber stehen diese Planetengestalten, nun aber mit den Merkzeichen der entsprechenden antiken Götter, auch an den drei Schalen des Lebensbrunnens, Merkur mit Flügelhut zu oberst, darunter Saturn als Kinderfresser und mit der Sense, Jupiter mit dem Blitz, ganz unten Mars als Krieger und Venus mit dem flammenden Herz. Dies aber ist uns das Erstaunlichste und Bemerkenswerteste, daß nämlich der Lebensbrunnen, der diese Bezeichnung hier sogar angeschrieben trägt, als Dreischalenbrunnen gebildet ist und somit die alte Form, trotz aller sonstigen geheimnisschweren Hinzufügungen, in aller Klarheit bietet.

Es erhebt sich nun die Frage, ob diese eigenartige Gestalt des Lebensbrunnens mit den drei Schalen einer rein künstlerischen Eingebung oder gar einem willkürlichen Zufall ihr Entstehen verdankt oder ob sie irgendwie durch die mythische Vorstellung vom Lebensbrunnen hervorgerufen und also durch alte Glaubensvorstellungen bedingt ist. Da gibt es nun eine auch für den flüchtigen Beschauer auffallende Ähnlichkeit dieser dreistufigen Lebensbrunnen mit den dreistufigen Bäumen unseres Brauches. Dorflinden, Maibäume und Weihnachtsbäume, auch die mittwinterlichen Lichtergestelle zeigen eine höchst altertümliche Form mit drei Kränzen, die sie den hier beschriebenen Brunnen aufs Engste ähnlich macht, oder sagen wir umgekehrt: Alle Dreischalenbrunnen vom einfachen romanischen bis zu den reichen des 16. und 17. Jahrhunderts lassen eine Baumgestalt in sich selbst ahnen, sie sind Bäume, denen das kostbare Lebenswasser entsprießt. Ganz deutlich ist dies bei Dürers Tafelbrunnen (7). Der große Tischbrunnen wirkt nicht nur im Gesamtaufbau baumartig und einem der eben genannten Dreistufenbäume sehr ähnlich, nicht nur legt sich aller gotische Zierat wie verschlungenes Astwerk um das Ganze, nein, auch die Einzelformen sind wirklich baumartig gestaltet mit knorrigen, krumm in die Höhe strebenden Stämmen und verschnörkelten eingerollten Blättern. Daß ein solcher Baumbrunnen in der Tat als Lebensbrunnen aufgefaßt werden muß, daß er auch zugleich als Lebensbaum angesprochen werden kann, daß also beide Vorstellungen gleichbedeutend sind und mit derselben Sache verknüpft werden können, zeigt ein Holzschnitt eines un-

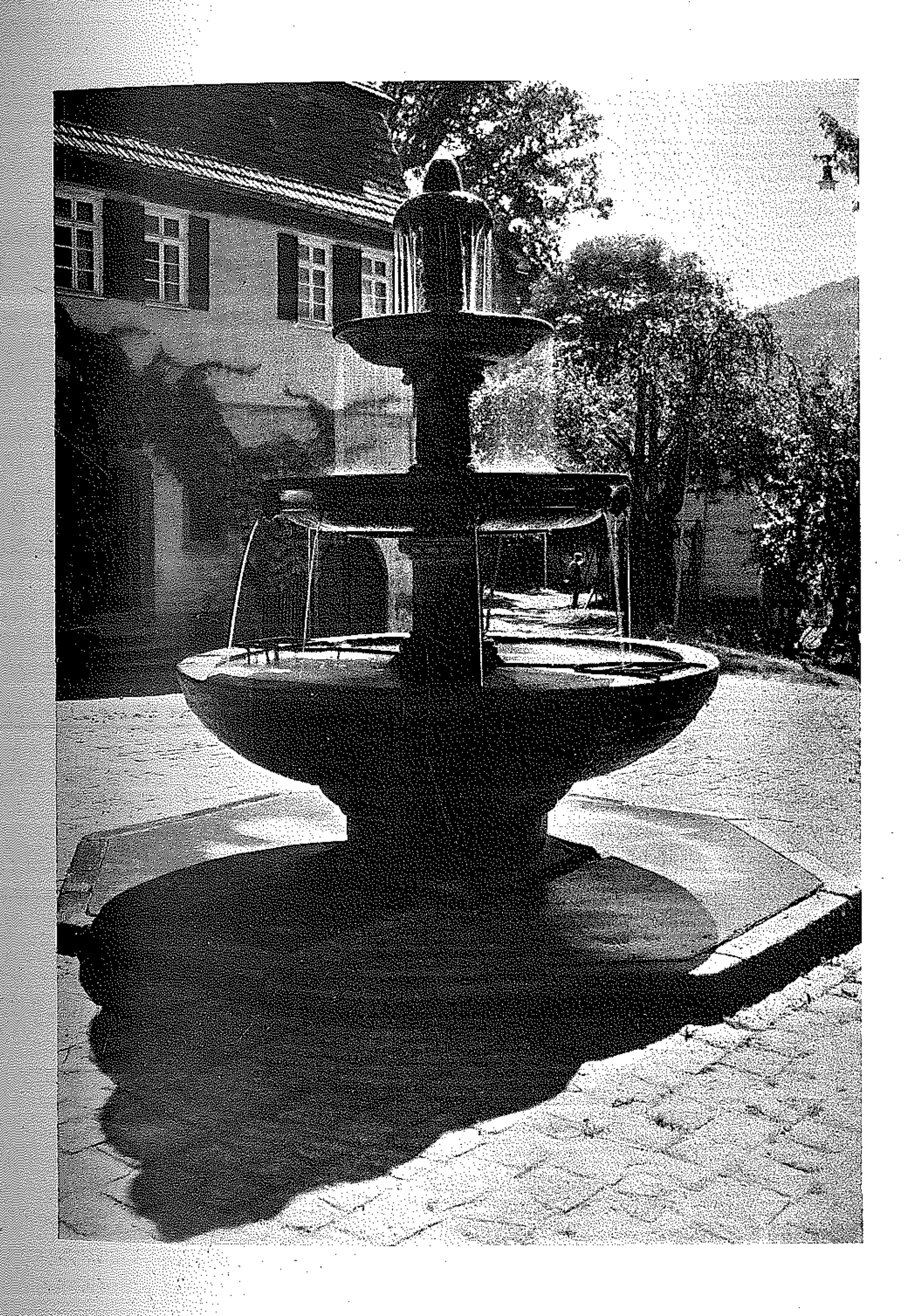


Abbildung 2. Hirsau, Klosterbrunnen. Aufnahme Landesbildstelle Württemberg, Stuttgart. Nr. 24 716.

bekannten Meisters (Abb. 7). Die Spitze des Brunnens wird gekrönt von Christus am Kreuz, aus dessen Wunden das Blut als Wasser des Lebens strömt. Zwei Schalen, verziert mit Weinlaub und Ranken, dazu dicke Weinstämme, die sich umeinander schlingen, geben ein deutliches Bild eines Baumes. Es handelt sich hier um die Darstellung Christi als Weinstock und seines Blutes als Lebenswasser. Noch klarer ist der Baum auf einem Andachtsbild aus der Mitte des 18. Jahrhunderts (8). Hier ist in einem Garten das Kruzifix als Lebensbrunnen dargestellt. Das Kreuz aber ist derart dicht mit Laub hinterlegt, daß es vollkommen wie ein lebendiger Baum wirkt. Vergleichsweise sei hier angeführt, daß Christus außerordentlich häufig am Lebensbaum hängt oder daß sein Kreuz dessen Spitze krönt, ein Motiv, das fast nur im Norden vorkommt und das von der Kunstforschung mit Recht dem Einfluß germanischer Gedanken zugeschrieben wird. Im Holzschnitt des 16. Jahrhunderts und im Andachtsbild ist der Baum als Brunnen gestaltet, der in Christi Blut zugleich das Heil für die Gläubigen verströmt. Daß aber auch der Ursprung dieser Vorstellung nicht in der christlichen Lehre liegt, sondern daß diese Identität von Baum und Brunnen, daß dieser Lebenswasser spendende Baum in alten volkstümlichen Vorstellungen seinen Grund hat, ist leicht deutlich zu machen. Man denke etwa an das Neben- und Ineinander von Goldbaum und Lebenswasser im Märchen, an Jungbrunnen, Liebesbrunnen und Baum der Liebe in unseren Sagen, an Maibrunnen und Maibaum unserer Bräuche. Hierhin gehört also das Baumkruzifix, das als Brunnen dient. Wie weit die Ursprünge dieses Glaubens in unsere Vorzeit zurückgehen, wie fest sie von alters her in unseren Mythen verankert sind, wird noch angedeutet werden.

Zuvor aber seien noch einige Züge genannt, die uns jene Identität von Baum und Brunnen klar erkennen lassen. Dabei ist auffällig und in unserer Betrachtung neu die Erkenntnis von der Dreistufigkeit der Brunnen, die sich immer mehr bei tiefer dringender Forschung als ein wichtiges Kernstück sehr alter Überlieferung erweist und beide, Baum wie Brunnen, in der äußeren Form und im inneren Gehalte eint. Begreiflicherweise haben unsere Märchen mit ihrer unveränderlichen Überlieferung Züge, die hierher gehören, bis heute erhalten. Im Grimmschen Märchen von den drei „Vügelkens", einer Fassung des Märchens vom Lebenswasser, wächst aus dem Brunnen ein Baum, an dem der Käfig mit dem seltenen Vogel hängt. In einem oberpfälzischen Aschenputtelmärchen (9) ist statt des Baumes ein Brunnen der Spender der kostbaren Gewänder für das Küchenmädchen. Baum und Brunnen sind hier also entweder ganz eng verbunden oder gar auswechselbar und wohl als gleichwertig empfunden. Sehr kennzeichnend nennt auch ein Märchen aus Kärnten als Wasser spendenden Baum eine Linde, den Baum also, der seit Jahrhunderten als Dorf- und Gerichtsbaum, als Fest- und Tanzbaum inmitten unserer Dörfer steht und der als alter Kultbaum, zumal in der Form einer geleiteten oder gar dreistufigen Linde, die unwandelbare Liebe und Verehrung unseres Volkes bis heute genießt. In diese Linde des genannten Märchens ist durch eine Hexe das Brunnenwasser der Stadt verwunschen worden, „und das weiß niemand, und die Lind'n ist dem Volk sein Abgott, und sie beten sie an, und Tag und Nacht steht die Wacht dabei, daß ihr nichts geschehen kann. Wenn ma aber die Lind'n auf alli vier Seiten anbohrt, bis auf'n Kern, da is Wasser g'nuag für die ganze Stadt". Als nun der Held der Geschichte mit vieler Mühe die Erlaubnis zum Anbohren der Linde erhält, geht er mit sechs Mann zu ihr hin. „Wie er aber die Linde auf allen vier Seiten angebohrt hatte und den Bohrer herauszog beim vierten Loch, kam kein Wasser. Die Mannschaft wollte ihm nun den Kopf weghauen,



Abbildung 3. Goslar, Marktbrunnen. Aufnahme S. Hohmann.

aber er sagte, er wolle noch tiefer bohren, er sei noch nicht auf dem Kern gewesen. Und als er noch einmal ansetzte und den Bohrer herauszog, da rann auf allen vier Seiten soviel Wasser heraus, daß die Zimmerleut schnell das Wasser mit Rind'l haben müssen in die Kanal' leiten, damit nicht die Keller alle voll Wasser würden" (10). In dieser Geschichte ist, zwar in eine märchenhafte Handlung eingebettet, aber doch scharf und deutlich, der Baum selbst als Spender des lebendigen Wassers aufgefaßt. Brunnen und Baum sind hier vollkommen eins; und daß es sich nicht um einen beliebigen Baum handelt, der im mehr oder weniger zufälligen Fluß der Handlung zum Wasserspender wird, sondern um eine abgöttisch verehrte Linde, die als solche die Kraft hat, das Heil der ganzen Stadt in sich zu bergen, wird zur Genüge nicht nur angedeutet, sondern auch ausgesprochen. So hat das Kärntner Märchen einen Urmythos überraschend treu bis heute erhalten. Erstaunlich ist, daß derartiges nicht nur in der phantastischen Ausprägung eines Märchens sondern auch in der Wirklichkeit und zwar bezeichnenderweise ins Kirchliche gewendet vorkommt. Weinhold berichtet in seiner Arbeit über die Verehrung der Quellen in Deutschland, daß in Weihenlinden bei Högling in Oberbayern aus dem Stamm der Linde, in deren Ästen ein Marienbild befestigt ist, ein Wasserstrahl kommt, der in Röhren gefaßt ist und in einen Brunnen von großer Heilkraft fließt. Auch hier also deutlich die Linde als Brunnen!

Es verdient noch eingeschoben zu werden, daß zwar sehr häufig bei unseren Dorf- und Markt-

linden Brunnen zu finden sind, daß sie fast unerläßlich zu ihnen gehören und also dies Nebeneinander die Einheit von Baum und Brunnen gut bezeugt, daß aber bis jetzt nur ein wirklicher Baum bekannt ist, bei dem das Wasser nicht am Fuße des Baumes aus der Erde quillt, sondern aus der Höhe, also aus dem Baum selbst entspringt. Es handelt sich um die längst verschwundene, schön geleitete, unterstützte und „geschorene" Linde der Armbrustschützen von Schaffhausen. Schon nach dem Reisetagebuch des Michel de Montaigne von 1580 ist unter der Linde ein Springbrunnen, der sein Wasser höher als die Galerie des ersten Stockes wirft. Merian erzählt 1654, daß in diesem Lindenbaum Raum ist für 17 Tische und daß dorthin das Wasser mit Röhren geleitet wird. Noch deutlicher ist Rochholz in seinen Schweizersagen, der von dem Springbrunnen berichtet, daß er über den unteren waagrechten Ästen, also im Innern und zugleich in der Höhe des Baumes sein Wasser verspritzt. Daß derartige Bäume selten waren, versteht sich leicht; die immerhin verwickelte und umständliche Einrichtung war einer größeren Verbreitung solcher Wasser spendender Bäume hinderlich. In den meisten Fällen wird es zugegangen sein wie in Danzig am Ende des 15. Jahrhunderts (11). Als hier die Schützenhalle erneuert wurde, pflanzte man Linden und Eichen „und ließ do drei Faß hinsetzen mit kupernen rören, dar das wasser aus dem einen in das andere lieff", man errichtete also einen dreistufigen Brunnen. Aber selbst dieses scheinbar ganz natürliche Begebnis läßt noch den tieferen Sinn ahnen, wenn wir bedenken, wie sehr das Schützenfest als uraltes Frühlingsfest in enger Verbindung mit dem Baum steht, sei es einer natürlichen und dabei oft reich geschmückten Dorflinde oder einem mehr oder weniger künstlichen Maibaum.



Abbildung 4. Liebespaar am Lebensbrunnen, um 1470/80. Heitz, Primitive Holzschnitte. Straßburg 1913. Nr. 47.

Hierher gehört nun noch das in unseren Volksbräuchen überlieferte Schmücken und Beleuchten der Brunnen. Es entspricht vollkommen dem Schmücken und Beleuchten der Bäume an den Frühlingsfesten und zeigt damit in seiner Art ebenfalls den inneren Zusammenhang,

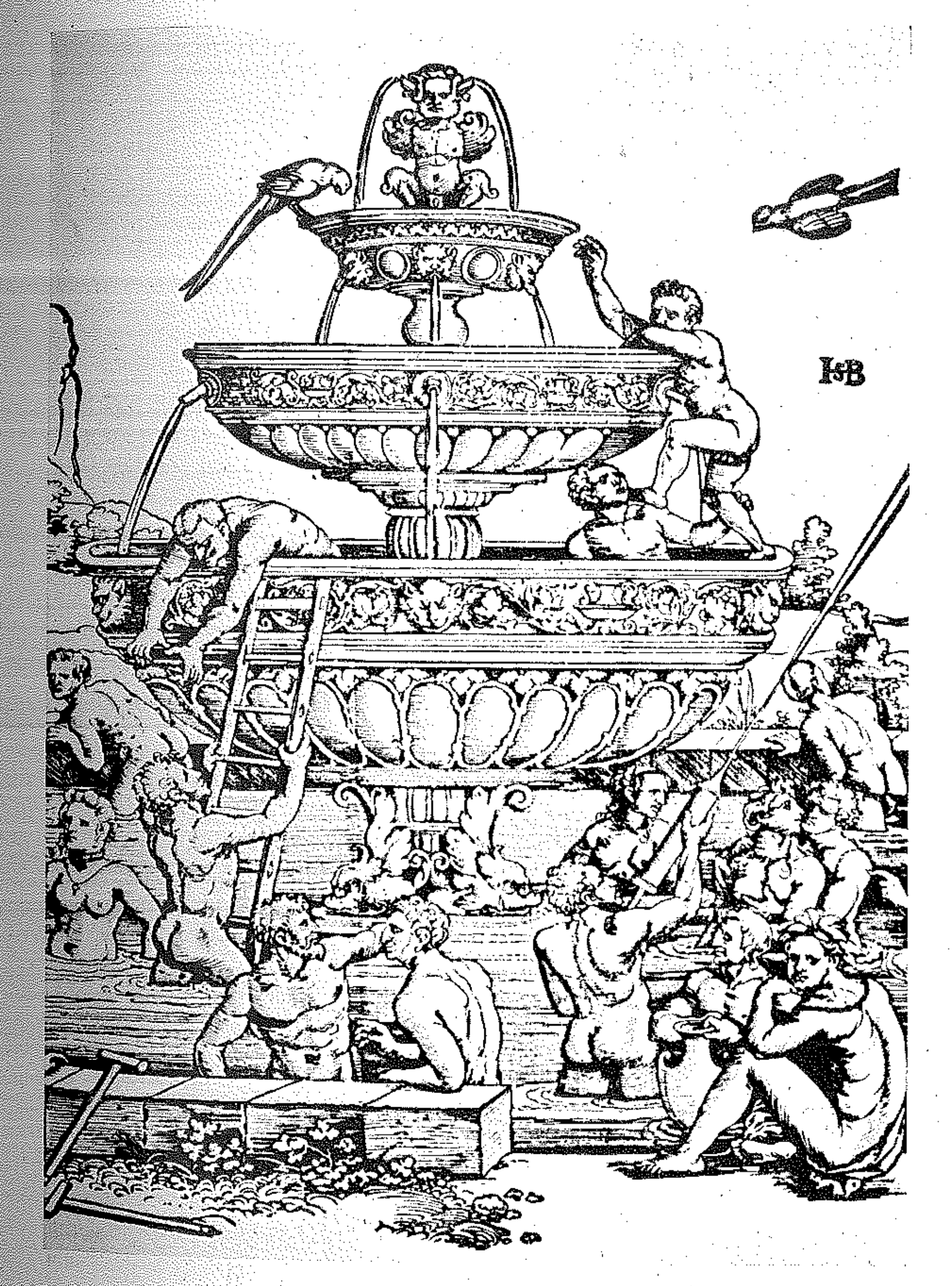


Abbildung 5. Sebald Beham, Der Jungbrunnen, um 1536 (Ausschnitt).

ja die Gleichheit von Baum und Brunnen, wozu man noch bedenken möge, daß man die Brunnen sehr häufig geradezu mit Bäumen schmückt, sie so mehr oder weniger dadurch in Bäume verwandelt.

Weiter zurück als diese Beispiele in Schaffhausen und im Märchen führt uns nun ein für den Khan der Tataren von einem französischen Goldschmied im 13. Jahrhundert geschaffenes Bäumchen (Abb. 8). Es ist silbern und trägt goldene Blätter; auf der Spitze steht ein geflügelter Genius mit einer Trompete. Zwar sind es hier Schlangen, aus deren Mäulern das Wasser strömt, das Ganze aber ist doch eine Darstellung eines wunderbaren Baumes als Brunnen, so wie Sage und Märchen es schildern, Bild also einer mythisch beeinflußten Phantasie, das sich in solcher Form verwirklicht hat. Eigentümlicherweise wird in einem seltsamen Märchen aus der Oberpfalz für einen kranken König neben Paradiesäpfeln auch Schlangenmilch geholt, die somit eindeutig an der Stelle des sonst immer genannten Lebenswassers steht (12). Es ist hier nicht der Ort, diesen Goldbäumen im Einzelnen nachzuspüren. Sie leben nicht nur in unseren mittelalterlichen Epen, in Sagen und Märchen, wo sie bisweilen ihren Platz mit „Feuer" tauschen können (13), sondern finden sich auch als Werke der Goldschmiedekunst in Byzanz, führen weiter in den persischen Bereich, ja bis ins alte Indien. Da sie selbst meist nicht als Brunnen dienen, können sie hier weiterhin unberücksichtigt bleiben. Wohl aber müssen nun noch Brunnen verfolgt werden, deren Zusammenhang mit dem Baum offensichtlich ist. Schon vor Jahren wies Strzygowsky auf eine Miniatur des 11. Jahrhunderts hin (14). Dort ist ein Springbrunnen dargestellt, dessen zwei Becken von einem Pinienzapfen überragt sind, dem das Wasser nach allen Seiten entströmt. Unter dem Zapfen strecken zwei Schlangen ihre Mäuler nach der Seite und speien Wasser. Pinienzapfen, Schlangen und Becken sind goldfarbig angemalt. Ein ganz ähnliches Bild (Abb. 9), eine etwas spätere Miniatur, zeigt einen mehrstöckigen Brunnen mit Pinienzapfen, bei dem nur die Schlangen fehlen. Wo bei dem schon gezeigten Schmiedewerk für den Tatarenkhan die Zweige und Goldblätter des Baumes und die geflügelte Gestalt sich befinden, ist hier der goldene Pinienzapfen. Er steht also an der Stelle des Goldbaumes und ist ihm ohne Zweifel gleichbedeutend; der ganze Aufbau aber erinnert durchaus an unsere deutschen dreistufigen Brunnen. Zur Deutung des Brunnens und seines Pinienzapfens ist nun ein Bericht aus Byzanz sehr wichtig (15). Hier befand sich in der Hofmitte des Kaiserpalastes eine eherne Brunnenschale, deren Rand mit Silber eingefaßt war und die von einem goldenen Pinienzapfen gekrönt wurde. Dieses Becken füllte man an bestimmten hohen Festtagen mit den jeweils zeitigen Früchten, Pistazien, Mandeln und Piniennüssen, während aus dem Pinienzapfen süßes Getränk floß. Ohne Zweifel sind in diesem Festbrauch in schöner und augenfälliger Weise zwei mythische Vorstellungen miteinander verbunden, die des in seinen Früchten Fülle und Segen spendenden Lebensbaumes und des in seinem süßen Safte Gesundheit und Leben weckenden Brunnens; darüber hinaus aber ist hier jene uralte Vorstellung noch zu ahnen, daß auch der Lebenssaft, das süße Wasser von einem Baume trieft und also Baum und Brunnen hier eins sind, der Brunnen zugleich Baum, der Baum auch Brunnen ist, ja daß eigentlich überhaupt nur von einem Baum geredet werden darf, obwohl rein äußerlich gesehen ein Brunnen im Hofe aufgerichtet ist. Und nur weil der Brunnen ursprünglich wirklich noch als Baum empfunden wurde, weil die Überlieferung vom Lebenswasser spendenden Baume (nicht Brunnen!) noch bekannt war, konnte man nicht anders, als den Brunnen baumähnlich darzustellen, gab man ihm die Form des dreistufigen Kultbaumes.
Von hier aus verstehen wir auch die so häufige Verwendung des Pinienzapfens als Wasserspeier. An diese Kunstform haben sich schon vor längerer Zeit die verschiedenartigsten Be-



Abbildung 6. „Lebensbrunnen". Nach Johann Faulhaber, Himmlische Geheime Magia. Ulm 1613.

trachtungen geknüpft (16). Dabei ist als wichtiges Ergebnis hervorzuheben, daß der Pinienzapfen nicht etwa frühchristlich oder gar byzantinisch ist, sondern daß er als Wasserspeier in der Antike beliebt war. Ein solcher hat sich in Avenches aus römischer Zeit erhalten, zwei weitere, alle innen hohl und mit vielen Löchern versehen, fanden sich in Pompeji. Darüber hinaus ist erwiesen, daß noch früher in hellenistischer Zeit „pneumatische Druckwerke" (nach dem Prinzip der Springbrunnen gebaut) Pinienzapfen als Endigungen von Stäben kannten, an denen Wasser herausfloß. In einem Automatentheater war z. B. ein Bakchos mit einem Stab, der

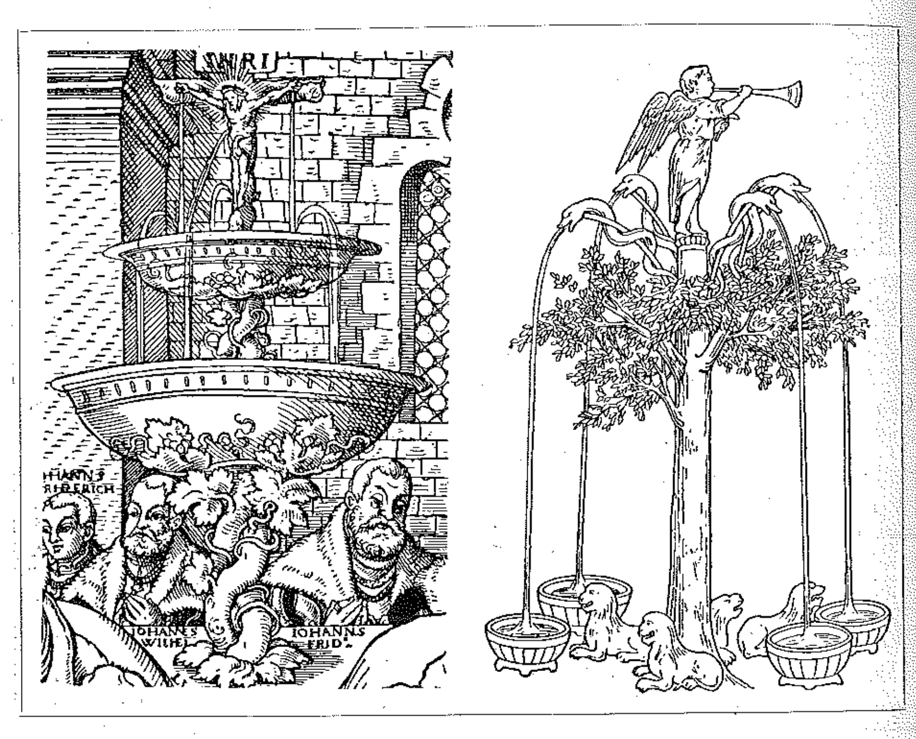
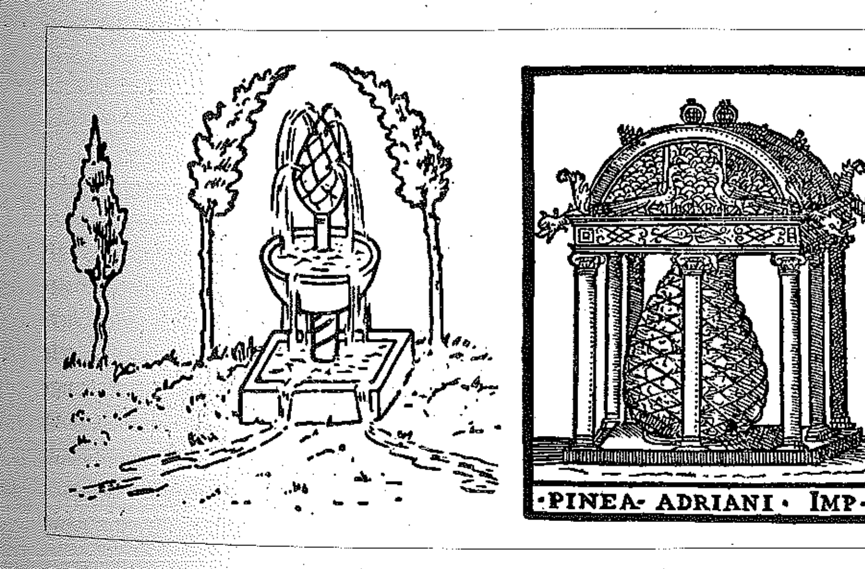


Abbildung 7 (links oben). Lebensbrunnen. Teil eines Holzschnittes 16. Jahrhundert. – Abbildung 8 (rechts oben). Goldbaum, Schmiedearbeit des 13. Jahrhunderts. Nach Gothein, Gartenkunst I, 1914, 147. – Abbildung 9 (nebenstehend rechts unten innen). Mehrstufiger Brunnen. Miniatur des 12. Jahrhunderts. Nach Gothein, Gartenkunst I. 1914. 145. – Abbildung 10 (nebenstehend rechts unten außen). Der große Pinienzapfen zu Rom. Holzschnitt von G. Ferrucci 1588.

in einen Pinienzapfen endete, aus dem Milch strömte. Aber schon hier, bei diesem göttlichen Thyrsos, ahnen wir, daß der Pinienzapfen als eine Art Lebensbaum oder -zweig in der Hand des Fruchtbarkeitsgottes zu deuten ist. Darüber hinaus erwies Strzygowski (17) den Zapfen als altassyrisches und persisches Symbol, besonders in Verbindung mit dem Lebensbaum und in der Hand der Genien und Könige. Neben diesen für die Zeitstellung der Pinienzapfen wichtigen Belegen war es insbesondere der große, heute noch vorhandene Zapfen in Rom, der zu mancherlei widersprechenden Meinungen Anlaß gab (Abb. 10) (18). Unser Bild gibt den Zustand nach 1575 wieder. Man hatte damals die zwischen den Säulen befindlichen Platten, die ein Becken bildeten und das aus dem Zapfen rieselnde Wasser am Wegströmen verhinderten, entfernt, weil schon längst kein Wasser mehr aus dem Zapfen floß. Unzweifelhaft sicher ist, daß er wirklich lange Zeit als Brunnen Wasser verströmte, wenn auch das über ihm errichtete Tempelchen wohl nicht von Anfang an vorhanden war. Dieses selbst aber ist ein deutliches Zeichen, daß man den Pinienzapfen als Bild eines Lebensbrunnens empfand, denn man findet es in zahlreichen frühmittelalterlichen Miniaturen über der Schale des Lebensbrunnens gemalt (19). Daß der Zapfen im letzten Grunde aber nicht als Brunnen sondern als Lebensbaum betrachtet wurde, lehrt ein dem römischen ähnlicher in Aachen (20). Hier sind nämlich am bronzenen Zapfen unten die Reste von vier Gestalten zu sehen, die in einer

Inschrift sogar genannt werden als die vier Paradiesflüsse Phison, Gehon, Eufrates und Tigris. Nun steht nach der Legende der Lebensbaum inmitten dieser vier Flüsse, die von ihm nach den vier Hauptthimmelsrichtungen wegströmen. Aachen liefert so den schlüssigen Beweis, daß der Pinienzapfen als Bild eines Baumes, deutlicher als Sinnbild des Lebensbaumes zu betrachten ist. Dabei wird allerdings noch eine Sache deutlich: Nach altchristlicher Vorstellung ist es wohl verständlich, daß – wie in Aachen – die Ströme von den Wurzeln des Baumes wegfließen, nicht aber, daß das Wasser aus der Krone des Baumes strömt und ihn also ganz überfließt, so wie dies bei den meisten Pinienzapfen nach den Bildern und den Löchern in den noch erhaltenen Stücken der Fall ist. Schon Petersen (21) machte auf diesen Zwiespalt aufmerksam, ohne eine Lösung auch nur anzudeuten. Nach all dem Gesagten aber ist für uns diese Sache klar. Es handelt sich hier um eine altindogermanische Vorstellung von dem Weltbaum als Spender des Lebenssaftes, eine Vorstellung, die nicht nur von der nordgermanischen Weltesche Yggdrasil bekannt ist, sondern auch vom persischen Haoma- wie vom indischen Soma-Baum. Wenn der indoarische Weltbaum auch „somaträufelnd" genannt wird (22), wenn er als leuchtend vorgestellt wird, wenn der Tau, der von der Weltesche herabfließt, als Honig und Met gedeutet wird, dann haben wir hier das mythische Urbild des goldenen Pinienzapfens, der süßes Getränk verströmen läßt.

Das Christentum, dem diese Vorstellung im Tiefsten fremd blieb, übernahm den Zapfen als Baumsinnbild, legte aber die Ströme an die Wurzeln des Baumes, wie es in Aachen deutlich zu finden ist, ohne allerdings an anderen Stellen die zähe und dauerhafte eigenständige Überlieferung ändern zu können. Dies beweisen die Miniaturen mit den Brunnen, von deren Spitzen das kostbare Naß herabströmt. Dies beweisen auch die dreistufigen Baumbrunnen mit dem Kruzifix, dem das Blut als Heilspender entquillt. Hier ist nur ganz äußerlich ein christlicher Überzug über einem in Wirklichkeit uralten arischen Glauben. Dazu scheint mir nennenswert ein sehr früher Türsturz aus Bierstadt bei Wiesbaden (23). Ein einfaches Kreuz,



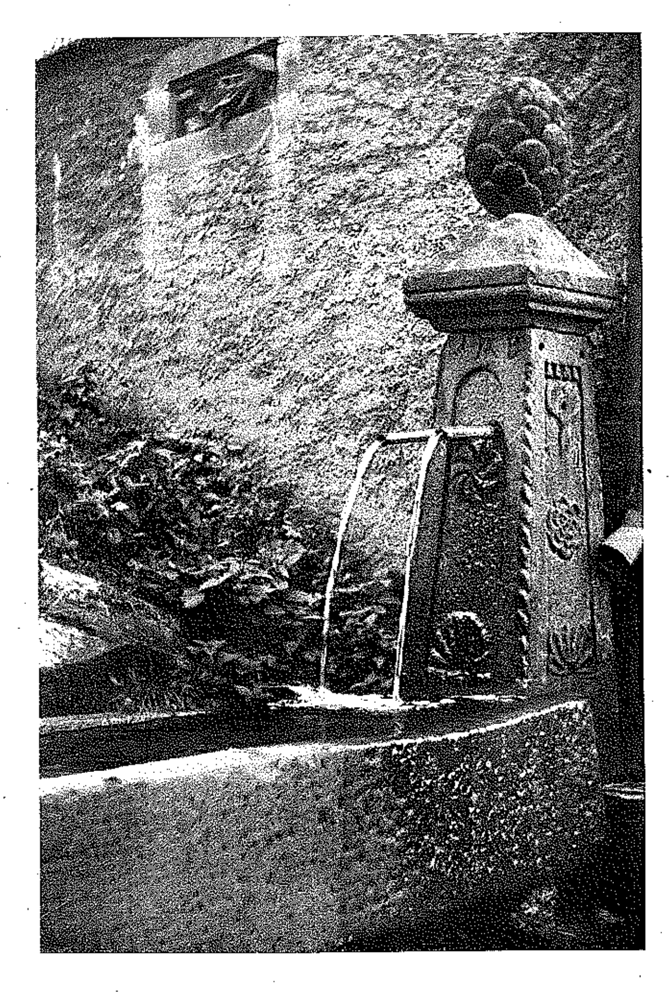


Abbildung 11. Brunnen mit Pinienzapfen. Lampenhain (Odw.). Aufnahme Mößinger.

von zwei stilisierten Bäumen begleitet, ist von einem Liniengewirr umgeben, das von einem Dreieck eingerahmt ist. Nahrgang deutet diese Linien wohl mit Recht als „Wasser des Lebens", das offensichtlich vom Kreuz herunter, nicht an seinem Fuße strömt. So hat in diesem Werk des 9. Jahrhunderts der Steinmetz wie in vielen derartigen frühen Arbeiten Germanisches mit Christlichem ineinandergewoben und damit im Grunde nichts anderes dargestellt als der Holzschnitt der Reformationszeit auch: Den Lebens- und Weltbaum, der vom Lebenswasser überströmt und umflossen ist. Wie wenig christliche Vorstellungen hier allein herrschend sind, wie tief wir uns in älteren Glaubensschichten bewegen, beweisen ja die schon genannten Jungbrunnen und Liebesbrunnen, bei denen nun die dreistufige Baumgestalt ihre Enträtselung gefunden hat, insofern es der Weltbaum in Brunnenform ist, der den kostbaren Lebens- und Verjüngungssaft ausgießt.

Bemerkenswert erscheint unter diesem Gesichtspunkt, daß viele Odenwälder Brunnenstöcke



Abbildung 12. Wappen von Lüttich. Aus dem Fahnenbuch von Jakob Köbel, Nördlingen 1540.

als Bekrönung einen solchen Pinienzapfen tragen (Abb. 11). Schon vor Jahren hat Winter (24) auf diese einfachen, aber ansprechenden Sandsteinarbeiten hingewiesen und dabei insbesondere die Schmuckmotive als alte Sinnbilder des volkstümlichen Schaffens gekennzeichnet, auch auf den Baumcharakter des Brunnenstockes überhaupt das Augenmerk gelenkt. In unserem Zusammenhang gewinnen derartige Gedankengänge besondere Bedeutung, und die Brunnen dieser Form erscheinen uns als gute Zeugen sehr alter Überlieferung, wenn auch keineswegs in ihrer Gesamtheit sondern nur in den Einzelzügen.

War so der Pinienzapfen als Baumsinnbild bei Brunnen ein wichtiges Beweismittel unseres Satzes, daß die dreistufigen Brunnen im letzten Grunde Darstellungen von Bäumen sind, so muß noch ein Vorkommen dieser Zapfenform genannt werden, das ebenfalls eine Deutung als Baum nahelegt. In Sachsenspiegelhandschriften von Heidelberg und Oldenburg wird das höchste Gericht durch einen Stangenkolben gekennzeichnet (25). Daran erinnert auffallend die

Krönung vieler Gerichtssäulen und Marktkreuze, besonders in Flandern und England. Für uns ist nun besonders wichtig, daß diese Gerichtswahrzeichen mit dem Pinienzapfen auf einem zumeist dreistufigen Unterbau stehen oder oberster Teil eines mehrstöckigen Aufbaus sind, also den Dorf- und Gerichtsbäumen, überhaupt unseren Festbäumen auf Dreistufenbergen ganz entsprechen. Ich nenne etwa Verviers, Huy oder Lüttich (26), wo sogar der Dreistufenberg mit der Säule und dem Zapfen im Stadtwappen auftritt (Abb. 12), und in dieser einfachen Form jeden Zweifel beseitigt, daß man den wirklichen Aufbau etwa anders deuten könnte oder ihn gar nur künstlerisch und nicht auch symbolisch zu werten habe. Weiterhin sind diese „Perrons" oft zugleich Brunnen, wenn auch in keinem mir bekannten Falle das Wasser aus dem Zapfen fließt. Aber ihre Deutung ist klar. Sie geht in derselben Richtung, die wir schon seither einschlugen: Es handelt sich auch bei diesen Gerichtswahrzeichen mit dem Pinienzapfen letztlich um Darstellungen des Weltbaumes, hier im besonderen als Gerichtsbaum, der auf dem dreistufigen Weltberg steht und das Segen bringende Naß spendet.



Abbildung 13. Wilder Mann, 1635. Nach Withington, English pageantry, Cambridge 1918/20.

Zum Schluß kann ich noch ein sehr einleuchtendes Beispiel dafür bringen, daß der wasserspeiende Pinienzapfen im Volksbrauch an der Stelle eines Bäumchens, und zwar eines kultischen Bäumchens steht. Es handelt sich um eine englische Darstellung eines wilden Mannes vom Jahre 1635 (Abb. 13), der in Händen eine Stange mit einem Kolbenzapfen hält, dem in weitem Strahl eine Flüssigkeit entsprüht. Wir kennen den wilden Mann sonst als Träger eines Bäumchens; auf einer sehr alten Darstellung am Steingewände der Kirchentür zu Alspach im Oberelsaß aus dem 12. Jahrhundert (27) ist dieses Bäumchen ein Dreisproß, ist also deutlicher noch als die Tannen der anderen wilden Männer der Lebensbaum. Bis in die Gegenwart hat sich ein solcher Spritzbrauch im Odenwald erhalten; da tragen die Knaben beim Umzug des Sommers und Winters im Frühling Wacholderruten, die nur am Ende ein Büschel Äste haben. Sie tauchen diese ins Wasser der Dorfbrunnen, davon schließen sich die Äste zusammen und sehen in der Tat einem Zapfen nun sehr ähnlich. Damit spritzen sie sich gegenseitig naß (28). Beim Imster Schemenlaufen tritt ein ganz mit Moos und Tannen bedeckter wilder Mann auf. In der Hand hat er einen grob geschnittenen Stock, auf dessen Spitze ein Tannenzapfen steckt. Das schöne Bild bei Folkerts (29) erinnert sehr an den wilden



Abbildung 14. Liebesgarten mit Brunnen (baumartiger Brunnenstock!). Holzschnitt Hans Burgkmair aus dem „Weißkunig".

Mann mit dem Pinienzapfen und macht so recht deutlich, daß auch hier der Tannenzapfen als Sinnbild eines Baumes verwandt ist.

Rückschauend und abschließend kann also gesagt werden, daß sich in der mündlichen Überlieferung, im Volksglauben und im Brauch, wie in den wirklich vorhandenen oder nur in Abbildungen aus früher Zeit bekannten Brunnen in großer Fülle Hinweise ergeben, daß man diese Brunnen als Bäume empfand, sie deshalb baumartig darstellte, ja ihnen die Form der stufigen Kultbäume gab, und dies alles nur, weil man im letzten Grunde den Weltbaum als Spender Segen bringender Flüssigkeit meinte und nachbilden wollte. Daß die Annahme einer rein äußeren Formähnlichkeit (30), die entweder zufällig sein könnte, oder bei der eins die einfache Nachahmung des anderen sein müßte, keine Erklärung der vorhandenen Tatsachen gibt, ist klar. Vor allem kann vom Brunnen her die stufige Form der Bäume nicht

erklärt werden; denn zwar ist die Verwendung der Schalen beim Wasser sehr naheliegend, sie muß aber nicht zur Dreistufenform führen, sie kann in sehr vielfältiger Weise erfolgen und hat auch tatsächlich zu den verschiedensten Brunnenarten geführt, so daß unsere Dreischalenbrunnen, zumal mit ihren Baumerinnerungen, doch etwas Besonderes bedeuten müssen. Umgekehrt ist von unseren Bäumen her die dreischalige Brunnengestalt gut zu erklären. Sie sind in ihren schönsten dreistufigen Ausprägungen und in den frühen Pinienzapfen als „Gartenkunst" nicht zu werten, sie stehen als Dorfbäume mitten auf freiem Platz, dazu irgendwie mit Rechtshandlungen oder Festbräuchen (wie auch der Pinienbrunnen in Byzanz) verhaftet; sie können also als Vorbilder die entsprechenden Brunnenformen leicht hervorrufen, immer unter Voraussetzung, daß man den Baum als Wasserspender im Mythos und Kult kannte und schätzte. So könnte die Überschrift dieses Aufsatzes besser lauten: Dreischalenbrunnen als Dreistufenbäume und würde damit die innere Einheit beider Dinge zwar sehr scharf aber insgesamt richtiger kennzeichnen.

Nachtrag.

Die vorstehenden Ausführungen Mößingers erweisen die Sinngleichheit von Brunnen und Baum in ihrer dreistufigen Gestalt. Der vorgelegte Stoff enthält außerdem wertvolle Bestätigungen dessen, was ich in meinem Auffatz „Der Dreistufenbaum in der deutschen Mystik" (Germanien 1942, S. 161 ff.) dargelegt habe. Die schöne Darstellung des Sebald Beham von 1536 (Abb. 5) zeigt an dem Dreischalenbrunnen eine Leiter, die bis zur untersten Schale reicht. Sie entspricht damit genau der „Leiter am Baum", für die ich eine Anzahl von Bildbelegen und Sachbelegen bringen konnte (a. a. O. S. 163). Es ist also der „Brunnen des Aufstiegs", so wie der Dreistufenbaum der „Baum des Aufstiegs" ist. Aber auch das Wasser selbst findet sich in dem dort zitierten Märchen „Der Wunderbaum" wieder; der Hirtenknabe findet auf jeder der drei Stufen des Baumes eine Quelle, in der er sich wäscht. Das „Wasser des Lebens" und der „Baum des Lebens" sind also auch miteinander verbunden, ja im Grunde gleichbedeutend.

Plaßmann

(1) H. Schmitz, Bildteppiche (1919) Abb. 51 rechts. – (2) Hubert Schrade, Sinnbilder des Lebens in der deutschen Kunst 1938. – (3) Schrade, Abb. 4. – (4) Ebenda Abb. 3. – (5) J. Strzygowski, Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes, Wien 1941, Abb. 49. – (6) O. Lauffer, Geister im Baum (Volkskundl. Gaben 1934), Taf. 4, 5, 6. – (7) Schrade, Abb. 9–11. – (8) A. Spamer, Das kleine Andachtsbild 1930, Taf. 28. – (9) Schönwerth-Winkler, Oberpfälzische Sagen ... 1935, S. 309–312. – (10) Zaunert, Donaulandmärchen 1926, S. 134/5. – (11) A. Edelmann, Schützenwesen und Schützenfeste 1890, S. 3/4. – (12) Schönwerth-Winkler, Oberpfälz. Sagen .. 1935, S. 359. – (13) In vielen Fassungen des bekannten Zweibrüdermärchens (Aarne–Thompson 303) zieht der Held nach einem Feuer aus. In einem Lothringer Märchen „Vum Leeb, Bär un Wolf" (Angelika Merkelbach-Pinck, Lothringer erzählen 1936, S. 59–63), dessen Bedeutung noch nicht voll erkannt ist, ist an der Stelle des Feuers ein Goldbaum. Über die Beziehungen Gold-Feuer vgl. Huth, Lichterbaum 1940, 63. – (14) J. Strzygowski, Der Pinienzapfen als Wasserspeier. Mitteilungen d. archäol. Instituts, röm. Abt. 18, 1903, S. 188. – (15) Ebenda S. 191. – (16) Außer der Arbeit von Strzygowski ist vor allem zu nennen: E. Petersen, Pigna-Brunnen. Mitt. d. arch. Inst. 18, 1903, 312–328. Petersen ... Mitt. 19, 1904, 159–161. K. Tittel, Der Pinienzapfen als Röhrenschmuck. Rhein. Museum 1905, 297–306. K. v. Spieß, Bauernkunst 1925, 29, 91, 228, 243, 244. – (17) Strzygowsky, S. Anm. 14, S. 197/8. – (18) Ch. Hülsen, Mitt. d. arch. Inst. 18, 1903, 39–47. Derselbe, Der Cantharus von Alt-St.-Peter und die antiken Pignen-Brunnen. Mitt. d. arch. Inst. 19, 1904, 87–116. Petersen, Rhein. Museum 1905, 462/3. Tittel, Ebenda 1906, 311. – (19) Schrade, Abb. 1. Strzygowski, Anm. 14, Abb. 11 u. 12. – (20) Strzygowski, Anm. 14, S. 203–205. – (21) Petersen, Mitt. 1903, 318. – (22) Huth, Lichterbaum 1940, 49/50. – (23) Wegweiser des Mainzer Zentralmuseums Nr. 16, hrsgeg. v. Karl Nahrgang, S. 63. – (24) Volk und Scholle (Darmstadt), 1936, 230 ff. – (25) H. Meyer, Handgemal 1934, 90. – (26) Oud Holland, Jahrg. 40, 1922, S. 7 ff. Für freundliche Hinweise und Hilfe danke ich den Herrn Dr. Huth und Dr. Schneider. – (27) K. Th. Weigel, ... Germanien 1941, 182 – (28) F. Mößinger, ... Hess. Bl. f. Volkskunde, Bd. 34, 1935, S. 44. – (29) Folkerts, Tirol, Innsbruck, 1940, S. 132. – (30) Auf diese formale Verwandtschaft weist zum erstenmal E. Küster hin. (Die Entwicklung der Gartenkunst seit dem 15. Jahrhundert. Schriften des Vereines zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse in Wien. 80. Bd., 1939/40, S. 52.)

Otto Stelzer

Die Kunst des Nordens und die Gegenströme ihrer Umwelt

Beitrag zu einer Kunstgeographie der europäischen Vorzeit

Das „nordische Kulturgebiet" ist der Siedlungsraum der Germanen, bzw. der beiden Volksgruppen, aus denen sie hervorgehen. Seine Grenzen sind fließend. Sie verengen und verbreitern sich ganz so, wie es dem Ausdehnungsvermögen ihrer Einwohner entspricht. In diesem Sinne ist der Lebensraum der Germanen ein wanderndes Vaterland. Die zentrifugalen Bewegungen der germanischen Stämme haben aber eine krafthaltige Mitte, ihr Lebensraum kennt ein Kerngebiet, das unveränderlich bleibt. Dieses Kerngebiet zu umschreiben, wendet die Wissenschaft sehr verschiedene Mittel und Methoden an. Hier soll von einer Möglichkeit die Rede sein, die bisher kaum oder zu wenig in den Dienst dieser Sache gestellt worden ist. Ihr Gegenstand ist die Einstellung der nordisch-germanischen Gruppe zu einem bestimmten Problem der Bildenden Kunst.

Der Begriff „Bildende Kunst" wurde von der älteren Forschung recht eng gefaßt. Man bezeichnete damit nur „figürliche" Kunst, also die plastische oder malerische Nachbildung von Mensch und Tier und ihrer Umgebung. Architektur, die wir heute als die Mutter der Bildenden Künste erkennen, Kunstgewerbe, Gerätekunst, Ornamentik galten danach mitnichten als Bildende Kunst, und damit schied ja von vorn herein die nordische Vorzeit für den zünftigen Kunsthistoriker als Betrachtungsfeld vollkommen aus.

Das weiß man nun mittlerweile allgemein, daß die nordische Vorzeit keine figürliche Kunst kannte. Nicht so bekannt ist aber die Tatsache, daß dies kein allgemeiner Mangel war, sondern ein schwer zu wahrender Sonderzustand, daß nicht die Vorzeit aller Zonen figürliche Kunst ablehnte, sondern daß es nur ein verhältnismäßig kleines Gebiet war, das sich in allen vorgeschichtlichen Zeiten radikal gegen jedes figürliche Schaffen verschloß, welches – wie wir sehen werden – immer wieder anpochte und Einlaß heischte.

Das Ursprünglichste, was wir an kunstartiger Betätigung bisher erkennen, war nachahmend-figürlich, dabei sogar äußerst naturalistisch: die Jägerkunst der Altsteinzeit. Sie wird schon lange als Bildende Kunst anerkannt, und ältere kunstgeschichtliche Lehrbücher waren naiv genug, ihre ersten Seiten der Betrachtung der franco-cantabrischer Höhlenmalerei zu widmen, um dann unverzüglich der ägyptischen und griechischen Antike zuzueilen.

Jene so ursprünglich anmutende, blutwarme Höhlenkunst beginnt zwar im Westen bereits im Aziléen zu erstarren, insofern sie schon hier stilisiert und geometrische Züge annimmt. Sie hat aber eine deutliche Entsprechung in der Jägerkunst des Nordosten und im russischen Osten, wo sie ihr Wesen noch lange wahrt, ja bis in historische Zeit hinein. Und auch an den eisfreien Rändern von Norwegens langer Küste lebte eine Art Jägertum und eine „jägerartige" Kunst noch in der Jüngeren Steinzeit weiter.

Im Nordosten setzt sich vor allem die altsteinzeitliche Tierplastik fort, in Norwegen die Felsmalerei. Aber auch die plastisch gebildeten weiblichen Figuren der Altsteinzeit – wir finden sie auch auf süddeutschem Boden, jeder kennt die Venus von Willendorf in Niederösterreich – auch sie sterben keineswegs mit der Altsteinzeit aus. Menschliche Plastiken dieser Art er-

scheinen noch Jahrtausende später nicht nur sehr ähnlich im Mittelmeergebiet, z. B. auf Malta, sondern sind auch sehr charakteristisch für eine ausgedehnte, jungsteinzeitliche Völkergruppe diesseits der Alpen: die Bandkeramiker. Für sie gilt neben Spiral-Mäanderband und Gefäßbemalung das Vorkommen sogenannter Tonidole, kleiner, zum Teil in Massen gefundener menschlicher und tierischer Plastiken, geradezu als Erkennungsmerkmal. Hoernes faßt in seinem heute freilich veralteten Buche alle Strecken, auf denen solche vorkommen, zu einem zusammenhängenden Block, zur sogenannten „Idolregion" zusammen (1).

Zwar gehört auch die Idolregion zu einer ornamentliebenden, geometrisch ausgerichteten Stilepoche, aber sie kennt daneben auch diese Art von figürlicher Kunst. Es ist in der Steinzeit nur der alluviale Norden Europas, Norddeutschland und Dänemark, dessen Kunstwollen jedem figürlichen Schaffen ein konsequentes „Nein" entgegensetzt und dafür in seltener Folgerichtigkeit seit der mittleren Steinzeit ein zwar sinnbildhaftes, aber abstraktes und vollständig unfigürliches, tektonisches Ornament ausbildet. Diese Zone wäre damit nach der Ansicht älterer Forscher ärmer als der Südosten, denn ihr fehlt ja jede „Bildende Kunst" (Hoernes nennt in krassem Nichtverstehen die „geometrische Epoche" im Norden einen allzu langen „Winter des Mißvergnügens") (2). In Wirklichkeit war dieses Gebiet nur reiner und zielbewußter in seinem künstlerischen Vorhaben.

Der „Norden in seiner Einsamkeit", seine inselhafte Sonderstellung inmitten artfremder Umweltmächte, soll durch eine Betrachtung der Nachbarländer und durch Beobachtungen, die wir summarisch-kartographisch festlegen wollen, im folgenden veranschaulicht werden.

Der Westen der Jüngeren Steinzeit macht gegenüber der Altsteinzeit einen etwas eintönigen, verlassenen Eindruck. Besonderes Leben in der Kunst nehmen wir nur in seinen südlichen Teilen wahr.

Hier treffen wir in den Menhirstatuen eine primitive Steinplastik an.

Am Golf von Genua wurden sie gefunden, ebenso am Golf du Lion, in den Seealpen (3), in der Aube und vor allem in der Provence, am Fuße des Cevennengebirges und auch sonst rechts der Rhone.

Die Gestaltgebung der bis zu 2 Meter hohen Skulpturen wurde mehr auf zeichnerische, als auf plastische Art gelöst. Die der jüngsten Steinzeit angehörigen Bildwerke waren durchaus volkstümlich und wurden allem Anschein nach noch lange beibehalten, wie weibliche Granitskulpturen der gleichen Art beweisen, die an der Rhonemündung gefunden wurden und nach Ausweis der Funde der Bronzezeit, ja sogar Eisenzeit angehören (4).

Interessant ist die Ausbreitung der steinzeitlichen Menhirskulpturen nach Norden und die damit verbundene immer eindringlicher werdende Stilisierung. Die erste Etappe ist dabei die Île de France mit Funden aus dem Marne-Seine- und Oisetal, die letzte die Bretagne mit vollständig entmenschten, aber den Zusammenhang noch verratenden Steinen. Menhirstatuen tauchen aber, vereinzelt, auch in den Ostalpen, in der Ukraine, ja im Kaukasus auf, so daß der Westen hierin durchaus nicht isoliert dasteht (5).

Ungeachtet der verschiedenen Größe, die den französischen Urskulpturen eine gewisse Ausnahmestellung sichert, lassen sie sich schon auf Grund der Wahl des Materials außerdem mit den Steinidolen der Balearen, Spaniens, Sardiniens und Maltas in Verbindung bringen. Die ersteren aber stehen wiederum in engsten Beziehungen zum ägäischen Kreis, was besonders die „geigenkastenförmigen Idole" (Ausdruck von Perrot) aus Spanien beweisen. Die letzteren

gleichen – wie schon erwähnt – genau den paläolithischen Menschenfiguren. Der ganze Kreis aber schließt sich in Afrika.

Zum guten Teil älter als die Steinidole des Mittelmeergebiets sind die schon genannten Tonplastiken der eigentlichen „Idolregion" des Spiral-Mäander-Kreises.

Ihr Ausstrahlungsgebiet scheint, nach der größten Funddichte zu urteilen, im Balkan zu liegen. In Siedlungen von Butmir in Bosnien, Jablaniča und Gradac in Serbien, wurden Tonidole menschlicher, vornehmlich weiblicher Gestalt wie auch tierische Idole in großen Mengen gefunden. Ihre östliche und nördliche Ausdehnung hält sich an das Gebiet der bemalten Keramik. Wir finden sie in Mähren, Ungarn und Siebenbürgen, in der Ukraine und in Südrußland, aber auch in Bulgarien und Thessalien. Auf unserem Reichsboden treten sie noch verhältnismäßig dicht im Mondseegebiet in der Ostmark auf, vereinzelter in Bayern, Baden und im Elsaß, selten am Mittelrhein. Der nördlichste Ausläufer dürfte hier mit einer Tonfigur aus der Gegend von Lommatzsch in Sachsen erreicht sein. Der Nordosten, ein wie gesagt der Plastik von Haus aus aufgeschlossenes Gebiet, gestattet, wie es nach allerdings nur spärlichem Fundstoff den Anschein hat, das Eindringen der Idole bis hinauf zum Ilmensee und nach Åland (6).

Damit ist auch die „Idolregion" in ihrer Erstreckung umschrieben, und es ist an der Zeit, die Verhältnisse der Steinzeit nunmehr im Kartenbild zusammenzufassen (vgl. Abb. 1).

II.

Mit der Bronzezeit tritt der Ägäische Kreis immer auffälliger in die erste Reihe. In Troja und auf den Zykladen werden die Tonidole, wie wir sie von Bosnien kennen, allem Augenschein nach fortgesetzt. Sie sind hier freilich später nicht mehr in Ton, sondern in Marmor gearbeitet, aber Einzelheiten, die Hoernes hervorhob (7), lassen sie mit zwingender Notwendigkeit an die Idolregion anschließen. Man muß dies um so eher tun, als im Balkan die Tonplastik auch in der Bronzezeit nicht ausstirbt („Pannonische Tonplastik"). Genau wie auf den Zykladen diese Plastik einen Zug zur Größe annimmt, wo die „Inselfiguren" bis zur Lebensgröße gesteigert werden (z. B. auf Amorgos, Naxos und Peros), so wird ein größerer Maßstab als früher auch in Serbien gewagt. Die Tonfigur von Cličevac erreicht eine Höhe von 34 cm.

Die Inselfiguren des Ägäischen Kreises wurden zum Teil bemalt. Es erscheinen unter ihnen auch männliche Figuren, die Musikinstrumente tragen. Man hat in ihnen die Ahnenschaft des griechischen Apoll erblickt. Jedenfalls steht fest, daß die Möglichkeit, die griechische Archaik an die Tradition der genannten Inselfiguren anzuschließen, nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen ist. Der Boden wurde durch sie vorbereitet, ein gewisser Grund gelegt. Voraussetzung für die kommende griechische Monumentalplastik war die Machtergreifung innerhalb des Kulturgebiets, durch ein neu erwachendes Volkstum, die Hellenen, dazu andersgeartete soziologische Verhältnisse und eine unbefangene Verarbeitung ägyptisch-orientalischer Anregungen. In der Bronzezeit und in der mittelmeerischen Welt spielt sich nun auch eine Episode ab, die einzig dazustehen scheint und doch ihre Parallelen hat. Das ist die glanzvolle Zeit der urplötzlich aus dem Boden schießenden realistischen Kunst auf Kreta. Ab 1500 v. d. Zw. entstehen hier die bekannten Fayencen, Fresken und Reliefs, jene weiblichen Figuren darunter, deren Grazie man mit Rokokoskulpturen verglichen hat.



Abbildung 1. Verhältnisse am Ende der jüngeren Steinzeit.

Diese Kunst ist weder historisch gewachsen, noch hat sie eine historische Entwicklung erlebt. Hoernes klärt diese staunenswerte Erscheinung sehr glücklich mit seinem Begriff der „Herrenkultur" und „Herrenkunst" (8). Er schreibt, das waren hier auf Kreta keine Ackerbauern, die diese Kunst heraufbeschworen, sondern „meerbeherrschende Inselkönige mit glänzender Hofhaltung". Eine soziologische Strukturänderung von Grund auf, und schon verändert sich das Gesicht der Kunst.

Einen gleichen Vorgang beobachten wir später bei den Etruskern im 8. und 7. Jahrhundert, ähnlich müssen die Verhältnisse in Venetien gelegen haben, in jener Kultur, der die lebensgroßen Vollplastiken der Reiter und „Madonnen" wie auch der reich mit Skulpturen besetzten Wagen entstammen und die aufs engste mit dem alpenländischen Hallstattkreis zusammenhängt.

Die Veränderungen soziologischer Verhältnisse und ihre Wirkung auf das Kunstschaffen zu

untersuchen, bildet ein sehr wichtiges Problem der Kunstgeschichte, das fast noch nie in befriedigender Weise angefaßt worden ist. Beobachtungen, die wir auf diesem Gebiete gewonnen haben, können nicht hier, sondern sollen erst in einer späteren Arbeit behandelt werden. Jetzt nur soviel: Wenn in der Bronzezeit auch der germanische Kreis – freilich nur in seiner nördlichen Randzone – plötzlich ein Einsetzen figürlichen Schaffens zeigt, nämlich in den Felsbildern der schwedischen Südküste und auf den dänischen Inseln, liegt es da nicht nahe, hier einen ähnlichen soziologischen Wandel zu erblicken wie in Kreta zur gleichen Zeit? Auch hier lebten Menschen, die ihren eigenen bildlichen Zeugnissen zufolge viel mehr meerbeherrschende Seefahrer als schlichte Ackerbauern waren. Neben den Felsbildern setzt im gleichen Gebiet das Vorkommen bronze-plastischer Idole ein. Auch das Sonnengespann von Trundholm gehört in diese Reihe. Wird hier das Germanentum seinen eigenen Grundsätzen untreu?

Wir notieren hier nur die Tatsache an sich und verschieben die Beantwortung der Frage auf spätere Gelegenheit. Betont werden muß das baldige Verschwinden der Felszeichnungen und ihre Begrenzung auf ein enges Gebiet, das zudem ein Randgebiet der germanischen Welt darstellt und mit einem der figürlichen Kunst seit jeher zugeneigten Gebiet, dem baltisch-arktischen Block zusammenstößt. Ferner, daß die Bronzeidole nur sehr vereinzelt vorkommen und stark nach Import aussehen (9).

Auf dem Boden des Reichsgebiets pflegt seit der Bronzezeit die Lausitzer Kultur ihre Neigung zu Tonplastiken figürlicher Art, in der nun freilich weniger der Mensch, als das Tier (Rind und Vogel) eine Rolle spielen. In der Eisenzeit erfährt diese Kultur eine große Ausbreitung. Hierzu gehört auch das Hallstattgebiet, das Hoernes zusammen mit der Lausitzer Kultur als Hinterland des venetianischen Raumes in Anspruch nahm, was aber schon rein chronologisch nicht zusammengeht.

Der Westen schließt sich bis zur Rheingegend nach neuesten Ergebnissen (10) an das Lausitzer Gebiet an, vor allem hinsichtlich der Verwendung figürlicher Tonplastik der genannten Art, ist aber weiter westlich dem figürlichen Schaffen sehr unzugänglich. Mit der erwähnten Ausnahme im Süden zeigt Frankreich ein glattes Nichts an figürlicher Kunst.

Das in der Karte der Steinzeit durch die Aussparung gewonnene Gebiet (Norddeutschland und Dänemark) bleibt auch jetzt und bis zum Beginn des Mittelalters ohne jedwede volksgebundene nachahmend-figürliche Kunst (vgl. Karte Abb. 2).

Die Auswertung.

1. Vergleichen wir die beiden Kartenbilder, so entdecken wir an Stelle weitgehender Veränderungen viel eher eine auffällige Kontinuität, ein stetes Festhalten an uralten Gegensätzen.

Besonders bemerkenswert ist z. B. die Ausbreitung der Lausitzer und Hallstättischen Kultur. Sie, eine dem figürlichen Schaffen zugetane Kultur liegt genau in einer ehemals der „Idolregion" zugehörigen Zone der Bandkeramik, so daß trotz Völkerwechsels auffallende Kongruenz festzustellen ist.

In der Aussparung, in der von figürlicher Kunst alle Zeiten bis zum Mittelalter freibleibenden Zone, erblicken wir das Kerngebiet, das eigentliche Bewährungsfeld der „nordischen" Kulturzone. Es deckt sich im großen und ganzen mit den Vorstellungen, die die Wissenschaft längst durch Untersuchungen anderer Art gewonnen hat. Nicht im „hohen Norden" liegt jenes Bewährungsfeld, sondern im deutschen Norden und in Dänemark.

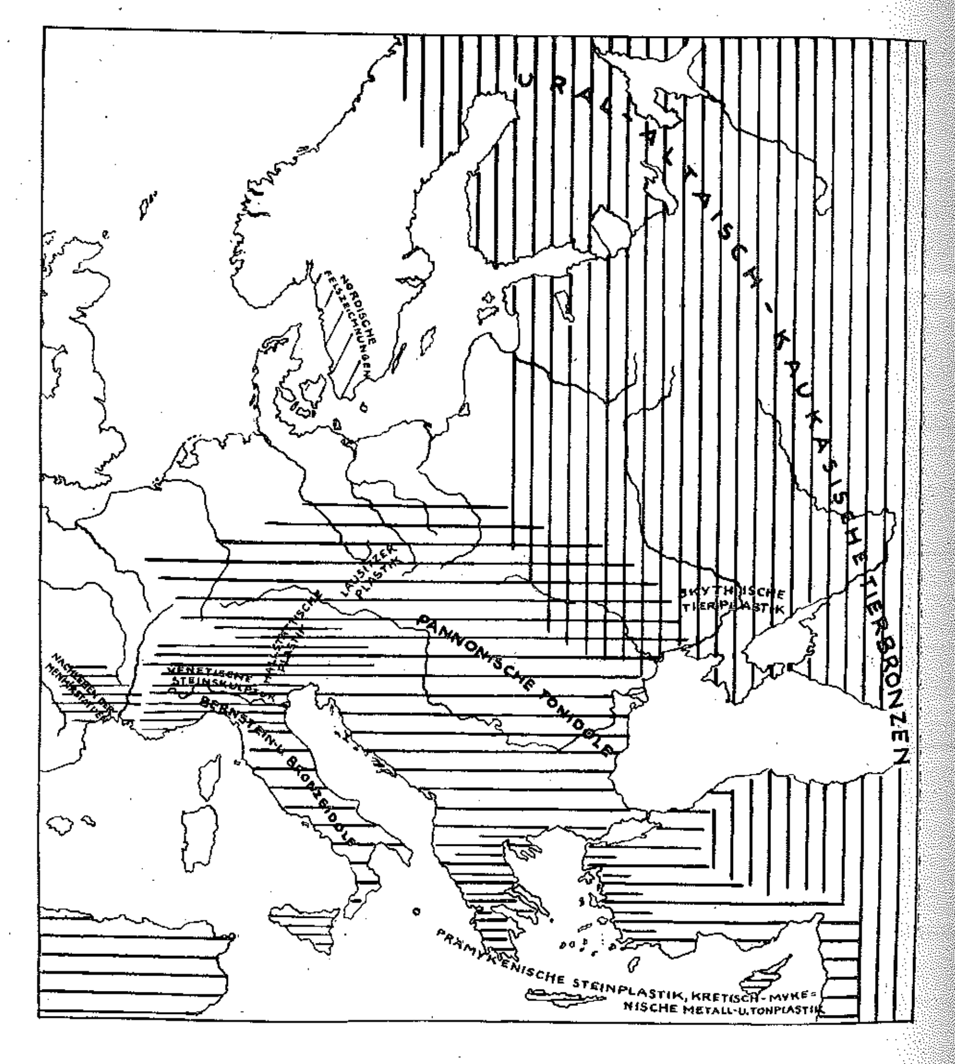


Abbildung 2. Verhältnisse während der Bronze- und Eisenzeit.

2. Die größte Annäherung an dieses Gebiet im Hinblick auf die Ziele des Kunstwillens vollzieht der Westen. Er bildet – in der Steinzeit schon, und noch mehr seit der Bronzezeit – im Verzicht auf figürliche Kunst die Grundlage einer Strukturgemeinschaft mit dem „Kerngebiet" (11).

Das im Mittelalter ganz enge, nachbarliche Verhalten des Westens zu Deutschland, das in dieser Zeit so deutlich hervortretende Zusammenstehen in den stilistischen Prägungen und Entwicklungsphasen der Kunst besteht demnach schon seit Urzeiten und nimmt seit der Bronzezeit eher zu als ab.

Ausnahmen bilden die figürlich-plastischen Zentren in Frankreich, die seit der jüngeren Steinzeit auftauchen. Das sind bemerkenswerter Weise die gleichen Landschaften, die der antik-römischen figürlichen Kunst am meisten zugänglich waren, also vor allem die Provence. Und in der Provence war es auch, wo die mittelalterliche, romanische Plastik am frühesten erwachte und sich am schnellsten entwickelte.

3. Demgegenüber setzt sich der Osten gegen das nordisch-germanische Kerngebiet hart ab. Die jägerhafte Kunst des Nordostens und Rußlands bildet eine Gruppe für sich, die sich auch gegen den Süden hin – wenn auch weniger scharf – abschließt. Die geradezu frappierende Abwehr, die Rußlands Kunst im Mittelalter dem Westen gegenüber gezeigt, setzt also nur den alten Gegensatz fort. Während in der romanischen, gotischen und barocken Stilepoche Deutschland und Frankreich eine Schicksalsgemeinschaft bilden, kann man in der russischen Kunst diese Stilbegriffe nicht einmal versuchsweise anwenden. Dagegen ist dem Eindringen byzantinischer Kunst in der Ukraine und bis zum Ilmensee hinauf mindestens so viel Raum gegeben, wie ehedem in der Jüngeren Steinzeit der Idolregion, die vom Südosten her auch diese Gebiete durchdrang (12).

4. Der Süden hat seit der Steinzeit eine ebenso kontinuierliche und allgemeine Zuneigung zum plastisch-figürlichen Schaffen gezeigt, wie der Norden zum Gegenteil, so daß sich dadurch erklärt, warum er (auf Kreta, in Griechenland, in Italien) Jahrhunderte früher zur Monumentalplastik, und zwar gleich zur Vollplastik kommt als der Norden, der noch in gotischer Zeit die eigentliche Voll- oder Rundplastik verschmäht und dadurch zur griechischen Klassik den größten Gegensatz darstellt (13).

Ausblick.

Der Gegensatz zwischen dem Kerngebiet bildloser Kunst und den Idolregionen muß als durchaus einschneidender Art angesehen werden. Beide haben einen anderen Geist.

Das Vorhandensein von Kunst, die deutlichen Idolcharakter hat, schließt sofort eine ganz bestimmte religiöse Sphäre auf, sie setzt z. B. menschlich (und tierisch) aufgefaßte Götter und Dämonen voraus. Wo eine solche Kunst fehlt, liegt es nahe, auch das Fehlen eines solchen anthropomorphen bzw. zoomorphen Götzenkultus anzunehmen, zum mindesten fehlt damit das eigentliche und sichere Erkennungszeichen eines solchen Kultes. Wenn nun die bemalten Idole und – wie richtig bemerkt wurde (14) – auch schon die bemalte Keramik auf die Übung der Körperbemalung hinweisen, so wird damit ein Thema angeschlagen, das im Norden offenbar fehlt. Damit stoßen wir auf Brauchtumsfragen, und hier vermag das Vorkommen so früher Plastik ganz bestimmte Hinweise zu geben.

Der trennende Begriff zwischen bildloser und figürlich-naturalistischer Kunst liegt im Begriff der Nachahmung. Der Nachahmungstrieb wurde ja lange Zeit sehr zum Schaden der Kunstbetrachtung mit dem Kunsttrieb geradezu gleichgesetzt. So falsch das ist, eins stimmt zweifellos: daß sich der Nachahmungstrieb mit Vorliebe auf Gebieten auslebt, die ihrer Natur nach ans Künstlerische streifen, z. B. Schauspielerei und Tanz. Die erste Stufe der schauspielerischen Nachahmung ist die Mimik. An einem charakteristischen Punkt erstarrte Mimik ergibt die Maske. Sie herzustellen bedarf es der Begabung eines „Künstlers", d. h. eines kunstfertigen Bastlers, dessen Arbeit in die des Plastikers einzureihen ist.

Die Maske erfüllt ihren Zweck hervorragend beim Tanz. Es braucht nur eine Verewigung der Augenblickswerte, die im Tanz liegen, erstrebt zu werden, und die Plastik ist da. Der Tanz oder die mimische Darstellung brauchen nur ihr zeitliches Moment zu verlieren und ihr Wesen – betrachtet von der Seite des Künstlerischen – ist vollkommen dem der darstellenden Kunst, vornehmlich der Plastik, gleich.

Die drei Stufen Mimik–Maske–Skulptur, bzw. ihre enge Zusammengehörigkeit im Kult- und Kunstleben sind nicht nur Gebilde der Logik, sondern lassen sich geschichtlich in der Antike, ethnologisch in der Kunst der Primitiven nachweisen.

So kann man also schließen: Eine der nachahmenden Kunst ergebene Kultur, die das Idol führt, wird – um nur einige Zusammenhänge anzudeuten – auch die Maske, die freilich stets aus vergänglichem Material gestaltet wurde und darum nie erhalten blieb, und ebenso den Maskentanz kennen. Die Bewohner werden eine sehr ausgebildete Gebärdensprache haben und ebenso wird ihnen wohl die Musik ein Ausdrucksmittel großen Ranges sein.

Auf diese Weise lassen sich ganze Brauchtumsprovinzen aufstellen.

Greifen wir zur Probe ein Gebiet heraus, das in der Vorzeit bis zum Zeitwechsel zur Idolregion gehörte, bzw. dem figürlichen Schaffen zugetan blieb – und da bietet sich etwa das ziemlich „konstante" Alpengebiet der Ostmark als Beispiel an –, so nehmen wir mit Staunen wahr, wie hier tatsächlich im Gegensatz zu allen anderen deutschen Gauen sich der Maskentanz, die Maskennacht, die Maskenspiele in bemerkenswertem Umfange bis auf den heutigen Tag erhalten haben, daß die Einwohner dort noch heute ihr urwüchsiges Volksschauspiel aufführen, dessen Hauptwirkungsmittel die groteske Mimik bildet, daß sie nicht nur tüchtige Musiker und Tänzer, sondern auch allzumal tüchtige Bildschnitzer auf stammesmäßiger Grundlage sind. Ja und daß die Plastik noch heute hier eine viel gewaltigere Rolle spielt als im Norden, das bezeugen alle die vielen „Idole" im Dorf und auf den Straßen, die heute Marterln genannt werden.

(1) Moritz Hoernes/Oswald Menghin, Urgeschichte der Bildenden Kunst in Europa 1925[3]. – (2) a. a. O. – (3) An diese Landschaft schließt sich Ligurien an mit einer Reihe von Felszeichnungen figürlicher Art, die in diesem Zusammenhange erwähnt werden müssen. – (4) U. Mazzini, Monumenti celtici in Val die Magra, Giorn. stor. e lett. della Liguria IX 1908 S. 392. Déchelette, Manuel I 586 ff. – (5) Tallgrén, Sur les monuments du Caucase, Esa IX 41. Über die Bretagne setzen sich die Menhirsteine auf den britischen Inseln fort, hier aber bezeichnenderweise ohne Andeutungen menschenähnlicher Züge. (6) Finska Fornminnens Föreningens Tidskrift XXVI 21 (Björn Cederhvarf). – (7) Hoernes a. a. O. 410 ff. – (8) Hoernes a. a. O. S. 388. – (9) Möglicherweise wurden die Inseln und Küsten des Belt bedeutungsvoll und schließlich wohlhabend als Handelsumschlagplatz besonders für Bernstein. Ostseebernstein erscheint in Italien bereits seit der 1. Periode der Bronzezeit. Er wurde wie die Bronze in Italien zu Figuren verarbeitet, die stilistisch große Ähnlichkeit mit den dänischen Bronzefiguren aufweisen. – (10) Wolfgang Dehn, Tontiere aus rheinischen Vorzeitfunden, Trierer Zeitschrift 1939, 1. S. 3 ff. – (11) Wenn auch in der Bandkeramik und in der Lausitzer Kultur die Tierplastik bis über den Rhein hinaus vorstößt, so ist doch, ihre immer wieder hervorgehobene, nach Westen zu immer größer werdende Seltenheit (in Verbindung mit dem völligen Verschwinden der menschlichen Figur) so auffällig, daß von einem „Ost-West-Gefälle" in der figürlichen Kunst gesprochen werden kann. – (12) Auf Verwandtschaft zur Idolregion weisen eine Anzahl von figürlichen Plastiken hin, die offenbar Idolcharakter haben, besonders diejenigen, die A. W. Brögger in Den arktiske Stenalder i Norge, Oslo 1909, aus der Gegend des Ilmensees anführt. – (13) Selbst die Bildwerke der Bamberger und Naumburger Schule dürfen ja nur in Verbindung mit der Architektur, aus der sie hervorgehen, gesehen werden. Es gibt im Mittelalter nur ganz seltene Ausnahmen von Freiplastik (Braunschweiger Löwe).

*

Die Fundgrube

Ein orientalischer Augenzeugenbericht vom Tode Friedrich Barbarossas. Von dem unglücklichen Ende Friedrich Barbarossas heißt es allgemein, der Kaiser habe am 10. Juni 1190 von der Hitze des Tages und dem Marsche erschöpft ein Bad in den Fluten des Saleph nehmen wollen. Dabei sei er ertrunken. Dieser Ansicht, daß er beim Baden sein Leben verloren habe, steht noch eine andere Nachricht gegenüber. Sie wird überliefert von dem Mohammedaner 'Imâd ad-Dîn, der einen Kreuzritter davon erzählen hörte. Es handelt sich um einen Augenzeugenbericht, der zum ersten Male 1889 von G. Jacob aus dem arabischen Alttext nach der Landbergschen Ausgabe übersetzt wurde und in seiner Arbeit „Übersicht über die arabischen und anderen morgenländischen Quellen zur deutschen Geschichte bis zum Ausbruch der Kreuzzüge", Berlin 1890, erschien. Die Arbeit wurde für den Handgebrauch hektographiert, an einige Fachgenossen versandt und erschien nie im Buchhandel. Vollständige Exemplare gehören zu den größten Seltenheiten.

Der arabische Geschichtsschreiber 'Imâd ad-Dîn wurde 1125 zu Isfahan geboren. Nach Jahren wechselnden Glücks siedelte er von Bagdad nach Damaskus über und erhielt eine Professur an der neuerrichteten Universität. 1172 machte ihn Sultan Nûraddîn sogar zum Präsidenten des Staatsrates. Später schenkte ihm Barbarossas mächtiger Gegner, Sultan Saladin (Salâhaddîn), dessen hervorragende Persönlichkeit er in mehreren Werken verherrlichte, seine Gunst und Freundschaft. 'Imâd ad-Dîn starb 1201, nachdem er die letzten Jahre seit Saladins Tod (1193) zurückgezogen mit schriftstellerischen Arbeiten verbracht hatte (1).

Ich lasse nun seine Nachricht über Barbarossas Tod folgen:

„Ich hörte von einem Christen, der darüber erzählte: Ich war bei ihm, als er auf dem Marsche umkam. Mâlik, der Engel des Höllenfeuers, trieb ihn zum Höllenfeuer hin aus seinem Reiche. Das geschah so: In dem Flusse gab es eine Furt. Das Heer war gedrängt dorthin zum Wasser gekommen. Da sprach der König der Deutschen: „Kennt ihr eine Stelle, wo der Übergang möglich und das Straucheln ungefährlich ist?" Irgend jemand antwortete ihm: „Hier ist eine schmale Furt. Wer sich in derselben hütet, nach rechts oder links abzuweichen, kommt hinüber. Es kann immer nur einer nach dem andern durchschreiten, wenn er überlegt und vorsichtig handelt." Darauf eilte der Kaiser zu jener Furt, die reichlich Strömung hatte, und ging in das Wasser hinein. Da schlug es über jenem tyrannischen Höllenbraten zusammen und verhinderte jenen Begehrlichen an dem Begehrten. Es warf ihn in seiner Strömung gegen einen Baum, der seine Stirn spaltete und seine Seele entmutigte. Es machte ihn straucheln, so daß er nicht hoffen konnte nach dem Straucheln wieder aufzustehen. Sie mühten sich ab, ihn herauszuziehen, aber sie verzweifelten daran ihn zu heilen. So starb der Feind Gottes eine sehr üble Todesart. Sein geordneter Zustand wurde getroffen, indem Gott ihn störte und sein Seil, indem er es zerhieb. Es folgte ihm noch sein Sohn auf Grund einer Uneinigkeit von Seiten seiner Freunde und seiner Heere an Stelle des Sohnes, den er zurückgelassen in seinem Lande. – Man erzählte auch, daß sie diesen Verdammten in einem Topfe kochten, bis seine Gebeine frei wurden und sein Fleisch sich ablöste. Darauf sammelten sie



Tod des Kaisers Friedrich Barbarossa im Saleph. Miniatur aus der Handschrift des Petrus de Ebula zu Ehren Heinrichs VI. (in der Stadtbibliothek von Bern). Aufnahme Bildarchiv.

seine Knochen in einem Sacke, indem sie ihn dadurch ehren und erhöhen wollten, um ihn dort zu begraben, wie er befohlen und gewünscht hatte."

Die Eigenheiten unseres im Grunde wohl sehr tatsachengetreuen Berichtes erklären sich ebensosehr aus der sprachlichen Ausdrucksart der Orientalen wie der Leidenschaftlichkeit des religiösen Fanatikers.

Dieser Bericht ist nicht der einzige aus der orientalischen Welt über den Tod des Kaisers. Ja, man kann sagen, daß das unerwartete Ende des Herrschers dort ein ebenso gewaltiges Echo unter den Zeitgenossen hervorgerufen hat wie im Abendlande. Außer 'Imâd ad-Dîn sind es vor allem armenische und syrische Chronisten, die das Ereignis aufgezeichnet haben. Einmal heißt es sogar, der Kaiser sei bei dem Versuch, einen seiner Begleiter aus dem Wasser zu retten, ertrunken. Sicherlich bieten sich hier der deutschen Geschichtsforschung noch ungehobene Schätze, die die Mühen philologischer Arbeit reichlich belohnen.

Heinz-Joachim Graf

*

Zur Ergänzung dieses aufschlußreichen Berichtes aus orientalischer Quelle fügen wir die abendländische Nachricht über den Tod Kaiser Rotbarts hinzu, die nach S. Riezler (2) als die glaubwürdigste gilt. Es ist ein vermutlich von Bischof Gottfried von Würzburg stammender Brief (3), der in den Monumenta Germaniae (SS 20, S. 494; Nova Seria 5, S. 177 ff.) abgedruckt ist:

‚Eodem die, cum domnus imperator per quoddam compendium transiret in convallibus moncium quandam rapidissimam aquam, salvum eum recepit in aliam partem. Facto autem ibi prandio post infinitos et intollerabiles labores, quos per mensem iam erat passus et amplius, cum vellet balneari in eadem aqua et ita se refrigerare vellet natando occulto dei iudicio casu lacrimabili et inopinato submersus est.'

„Am gleichen Tage, als der Herr Kaiser einen sehr reißenden Fluß in den Bergschluchten passierte, nahm er ihn heil auf die andere Seite hinüber. Als er aber dort nach den unendlichen und unerträglichen Mühsalen, die er einen Monat lang und darüber hinaus erduldet hatte, ein Mahl zu sich genommen hatte und in demselben Fluß baden und sich durch Schwimmen erfrischen wollte, da ging er nach dem unerforschten Ratschluß Gottes durch einen beklagenswerten und unvermuteten Zufall unter."

Die Berichte widersprechen sich nicht geradezu, wenn auch der des deutschen Bischofs genauer zu sein scheint, als der des arabischen Gelehrten, der wohl mehr von Hörensagen berichtet. In Einzelheiten ist sogar der arabische Bericht genauer: die Todesursache ist nach beiden Berichten ein Schwächeanfall gewesen, zu dem bei dem Alter des Kaisers, den monatelangen Anstrengungen und der kurz zuvor eingenommenen Mahlzeit mehrere Voraussetzungen gegeben waren. Anders muß freilich später der Illustrator des Buches zu Ehren des Augustus (Heinrich VI.) von Petrus de Ebula den Hergang aufgefaßt haben (das Buch ist in der Staatsbibliothek in Bern). Er läßt den Kaiser mitten im Wasser vom Rosse sinken; nach dem links angedeuteten Pferdekopf scheint er dem Heere voranzureiten. Ein Engel gibt seine Seele – die hier bemerkenswerterweise als ein Wickelkind dargestellt ist – in die Hand Gottes. Die Beischrift „Fridericus pater in flumine defunctus" gibt keinen Anhaltspunkt für die Todesursache.

Pl.

(1) Vgl. Brockelmann, Geschichte der Arabischen Literatur, Bd. I, Weimar 1898, S. 314 f. und Supplementband I, Leiden 1937, S. 548 f. – (2) S. Riezler, Der Kreuzzug Kaiser Friedrichs I. Forschungen zur deutschen Geschichte 10, Göttingen 1870, S. 126 ff. über die Epistola ebd. S. 99 f. – (3) Nach A. Chroust, Quellen zur Geschichte des Kreuzzuges Kaiser Friedrichs I. MGSS Nova Seria 5, S. 173 ff.; über Gottfried von Würzburg ebd. Einleitung S. XCVIII.

Die Bücherwaage

Johannes Reil, Die Externsteine als Denkmal mittelalterlicher Frömmigkeit. Mit 6 Abb. auf 4 Tafeln. Leopold Klotz Verlag, Leipzig 1938. RM. 1.20.

Es handelt sich bei dieser Arbeit eines auf dem Gebiet der christlichen Altertumskunde gut ausgewiesenen evangelischen Pfarrers aus Chemnitz um den Sonderdruck eines in den „Theologischen Studien und Kritiken" Band 108 (1937/38), S. 327–361, erschienenen Aufsatzes. Der Verfasser unterrichtet zunächst – im Anschluß hauptsächlich an das 1934 erschienene Buch von A. Fuchs – über die Kernstücke der Externsteinanlagen und ihre derzeitige Beurteilung. Unverständlich, daß er dabei die Grabungen von 1934/35 nebst Andrees 1936 erstmalig erschienenem Bericht nicht berücksichtigt hat, obwohl ihm beides bekannt war (vgl. z. B. S. 10, wo übrigens an Stelle des Rezensenten J. O. Plassmann versehentlich der Verfasser des Andreeschen Berichtes selbst genannt, S. 253 f. statt 233 f. gemeint und „Kultbrauch" an Stelle von „Kultbau" zu setzen ist). Gerade weil an diesem einzigartigen Denkmal der Vergangenheit Wesentliches noch umstritten ist (vgl. etwa die vom Verlag Ahnenerbe-Stiftung 1939 herausgegebene Schrift „Die Externsteine" S. 8. 15), muß Einseitigkeit der Berichterstattung vermieden werden, um die Arbeit im Fluß zu halten. So ist es z. B. nicht mehr angängig, wenn der Verf. von „natürlichen Höhlen" als den Vorgängern der von Paderborner Benediktinern geschaffenen Felsräume wie von erwiesenen Tatsachen spricht. Insbesondere ist die „Kuppel" des südöstlichen Seitenraumes der un-

teren Kapelle wohl nicht älter, sondern jünger als die Meißelarbeit, so daß auch die Deutung als „Kreuzauffindungsgrotte" (S. 11) Zweifeln unterliegt.

Allzu kurz wird sodann im Zusammenhang mit Heiliggrabanlagen auf deutschem Boden über die Christusauffassung des frühen Mittelalters berichtet. Hier läßt sich, zieht man den vom Verf. nicht erwähnten Heliand heran, gerade für die altniedersächsische Glaubenshaltung erheblich viel weiter kommen. Christliche Vorstellungen, die germanischem Empfinden nicht gemäß waren, wurden zurückgedrängt, darunter – entgegen Reils Darstellung – gerade „Leiden und Sterben des Herrn", während Machtbezeugungen wie Schöpfung, Auferstehung, Höllenkampf und Gericht weit über die kanonischen Evangelien hinaus bevorzugt wurden. Und gerade das ist für das damalige Germanien bezeichnend.

Fast die Hälfte der Arbeit gilt dem Kreuzabnahmerelief. Der Verf. bekundet hier nicht nur gute Kenntnis der kunstgeschichtlichen Vergleichsfälle, sondern auch eine feinsinnige Einfühlungsgabe, die ihn mitunter freilich zu allzu weichherzigen Deutungen verführt. Verfehlt war es aber auch, bei Joseph von Arimathia, der sich kraftvoll und doch ehrerbietig behutsam gegen das todesschlaff zusammengeknickte Corpus stemmt, an „Atlas, der das Weltgewicht trägt", zu erinnern (S. 19); der Heliand hätte den germanischen Gefolgschaftsgedanken nahe legen können, dessen Bedeutung für unser Relief ich an anderer Stelle ausführlich darzulegen gedenke. Vortrefflich dagegen, und dies sei mit Dank betont, hat Reil zum Verständnis des vielumstrittenen Nicodemusbaumes auf die frühmittelalterliche Dichtung der Angelsachsen hingewiesen, für deren geistigen Zusammenhang mit dem Festlandsachsentum er sich auf J. O. Plassmanns Ausführungen in dieser Zeitschrift 1938 S. 49 berufen konnte. Anstatt jedoch auch hier das Germanische folgerichtig weiterzudenken und vor allem auf die trauernde Natur beim Tode Baldrs zu verweisen, findet er – m. E. unhaltbar – den „Paradies- oder Lebensbaum des Orients" dargestellt, und zwar sei „der Baum als Schößling des Kreuzes gedacht", ein „Wunder des Lebens", das der danebenstehende Johannes staunend betrachte (S. 21 f.). Indessen schon sein Fehlen in byzantinischen Darstellungen sollte davor warnen, den – so fasse ich persönlich ihn auf – hilfsbereit sich neigenden Baum vom Osten her zu deuten. Zudem ist die geringfügige Überschneidung von Kreuzesfuß und Baumwurzel rein äußerlich bedingt. Eine innere Beziehung zwischen beiden hat der Künstler durch nichts angedeutet, sie darf also weder so noch so mit Gewalt hineingeheimnist werden. Andererseits kommt der offenkundige Sinnzusammenhang zwischen der Siegesfahne im oberen Teil des Reliefs und dem Drachenungeheuer im unteren bei Reil nicht genügend zur Geltung. Auch hier erschließt sich das Verständnis, wie ich hoffe zeigen zu können, erst dann, wenn man es vom Germanischen her sucht.

Reils eindringlich, wenn auch mitunter etwas predigthaft darstellende Schrift kann somit im Ganzen nicht als Fortschritt betrachtet werden. Ihre kunstgeschichtlichen Ausführungen sind gleichwohl von Nutzen. Insbesondere aber ist allen Freunden der germanischen Frühwelt zu empfehlen, dem Hinweis auf die – abgesehen vom Beowulf – im allgemeinen weniger bekannte christliche Epik der Angelsachsen (Caedmon, Kynewulf u. a.) nachzugehen. Die Übersetzungen von C. W. M. Grein (Dichtungen der Angelsachsen) erleichtern es.

Fr. Focke

Hauptschriftleiter: Dr. J. Otto Plassmann, Berlin-Dahlem, Pücklerstr. 16. Anzeigenleiter: Gerda Grüneberg, Berlin-Dahlem. Ahnenerbe Stiftung Verlag, Berlin-Dahlem, Ruhlandallee 7–11. Buchdruck Kastner & Callwey, München. Offsetdruck J. P. Himmer, Augsburg. Gesamte grafische Gestaltung: Eugen Nerdinger, Augsburg.